

TESIS DOCTORAL: PROCESO METODOLÓGICO Y COMPOSITIVO DEL RENACIMIENTO EN GALICIA. 1499-1657
AUTOR: D. VICTOR GRANDE NIETO DIRECTOR: DR. MERINO DE CÁCERES CODIRECTOR: DR. SORALUCE BLOND

UNIVERDIDADE DA CORUÑA. DEPARTAMENTO DE COMPOSICIÓN. OURENSE, FEBRERO 2014.

ÍNDICE

PROLEGÓMENOS

METODOLOGÍA DE TRABAJO

INTRODUCCIÓN

EDIFICIOS

Hospital Real en Santiago

Colegio de Fonseca en Santiago

Colegio del Cardenal en Monforte

IGLESIAS

Sta Mª en Montederramo

S Martín Pinario en Santiago

CLAUSTROS

CATEDRALES

Claustro Catedral en Santiago

Claustro Catedral en Mondoñedo

CLAUSTROS CONGREGACIÓN DE CASTILLA

1ª Tipología

CI Reglar de Sta Mª en Montederramo

CI de los Pináculos en Sta Mª de Oseira

CI Reglar de Sta Mª en Melón

CI Reglar de Sta Mª en Oia

CI Reglar de Sta Mª en Monfero

CI Reglar de Sta Mª en Armenteira

CI Reglar de Sta Mª en Meira

2ª Tipología

CI Reglar de Sta Mª en Xunqueira de Espadañedo

3ª Tipología

CI Público de Sta Mª en Melón

CI Público de Sta Mª en Montederramo

CI Reglar de Sta Mª en Ferreira de Pantón

CI Público de Sta Mª en Meira

CI Público de San Clodio en Leiro

CI Público de Sta Mª en Monfero

CLAUSTROS CONGREGACIÓN DE VALLADOLID

CI Reglar de San Salvador en Celanova

CI Reglar de San Juan en Poio

CI Reglar de San Julián en Samos

CI Público de San Esteban en Ribas de Sil

CI Reglar de San Salvador en Lourenzá

CI Reglar de San Martín Pinario en Santiago

FACHADAS

Portada Hospital Real en Santiago

Portadas de Álava en la Catedral de Santiago

Portada iglesia de Sta Mª la Mayor en Pontevedra

Portada Colegio de Fonseca en Santiago

Fachada del Tesoro en la Catedral de Santiago

Portada Hospital de San Roque en Santiago

Fachada iglesia de San Martín Pinario en Santiago

Fachada iglesia del Colegio del Cardenal en Monforte

Fachada iglesia de Sta Mª en Montederramo

Fachada iglesia de Sta Mª en Oseira

Fachada iglesia de Sta Mª en Monfero

PROLEGÓMENOS. ESTUDIOS HISTÓRICOS SOBRE LA ARQUITECTURA DE GALICIA

La arquitectura que tenemos como objetivo analizar será la acotada entre 1499 y 1657 por ser estas dos fechas referentes para la arquitectura gallega. Este período estudiado no es el comienzo ni el final de nada, un estilo no se forma de un año al siguiente, sino que en realidad es un continuo flujo de influencias y evolución en clara consonancia con la sociedad de cada momento. Las diferentes corrientes que entraron en Galicia entre 1499-1657 no delimitan períodos históricos concretos, sino que definen movimientos que coexistieron entre ellos, así pues los márgenes históricos no sirven para circunscribir períodos claros de la historia sino que son pautas que nosotros mismos nos imponemos para poder estructurar y sistematizar de forma coherente el discurso que queremos exponer sobre las diversas fábricas a analizar. Académicamente resulta necesario acotar el ámbito de estudio y en nuestro caso nos pareció oportuno hacerlo con dos hitos documentales acontecidos en el Antiguo Reino de Galicia, que explicaremos en su momento.

Obviamente no somos los primeros en afrontar un estudio sobre fábricas realizadas en este período, que ha sido estudiada por diversos autores, aunque sin duda éste sigue

siendo uno de los períodos más desconocidos en Galicia, y ello quizás sea debido a que siempre se ha incentivado más el estudio en Galicia del románico y del barroco al entenderlos como algo autóctono, por ende, tener una cierta áurea de mayor prestigio.

La etapa cuyas fábricas hemos analizado ha sido estudiada durante el siglo XX por diversos autores.

El primero en citarse sin duda debe ser Pérez Constanti, paradigma en la investigación de la arquitectura de esta época, ya que gracias a sus grandes dotes de archivero, pudo trabajar en los más importantes Archivos de Galicia que le permitieron crear su gran obra publicada en 1930: "Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII". Antes y después de Pérez Constanti hubo otros insignes estudiosos de las fábricas gallegas, como Villaamil y Castro, Murguía, Cotarelo Valledor o Ferro Couselo, aunque ninguno se dedicó tan profundamente a esta época sino que sus estudios abarcan diversos ámbitos.

También debemos destacar a Bonet Correa y su tesis publicada en 1966 "La arquitectura en Galicia durante el S XVII", que nos aporta la primera retrospectiva global de todo este período de tiempo en Galicia, aunque lamentablemente para nuestros intereses, no incluye también el siglo XVI.

Pita Andrade, aunque su obra al respecto sea de menor enjundia en nuestro campo de trabajo, aportó un enfoque riquísimo a los estudios de la arquitectura gallega, ya que busco, en varios ensayos editados en la revista llamada "Cuaderno de estudios gallegos", un acercamiento a la imprescindible figura de Alonso III de Fonseca, gran mecenas humanista.

Pero es en estas últimas décadas cuando ha existido un

mayor y más continuado impulso por parte de un nutrido grupo de historiadores que en diferentes grados se han preocupado de estudiar con mayor profundidad la arquitectura de esta época en Galicia.

Aparecen importantes publicaciones sobre el Renacimiento de la mano de Aguayo en 1983 y de Vila Jato en 1993 y 1995.

Sobre el Manierismo, lo estudió propiamente Marías en 1992, mostrando su visión sobre su dudosa introducción en Galicia, aunque en 1995 Muñoz Jiménez, presenta una clasificación sobre los arquitectos y maestros de obras montañeses en Galicia cuyo punto de vista nos parece más constructivo. Y puesto que existió una influencia mutua entre Portugal y Galicia, son destacables los estudios de Rafael Moreira en 1995 y de Carlos Ruão en 1996 sobre el manierismo portugués que irradió en Galicia a finales del siglo XVI y principios del XVII.

Estas son las publicaciones a nuestro entender más notables que estudian este período a nivel genérico, pero aunque nos aportan un entendimiento global de esta época, también son imprescindibles para ello otros trabajos donde se estudian individualmente alguna obra o arquitecto en particular. Las que más nos aportaron en nuestros estudios fueron:

Limia Gardón publica en 1990 un estudio de la fachada de Oseira, en 1998 del claustro público de Montederramo y en 2006 sobre el conjunto de las fábricas cistercienses.

Vigo Trasancos en diferentes ensayos realizados en 1993, 1994 y 1996 estudia la fábrica de San Martín Pinario. En 1993 también publicó un estudio sobre San Félix de Monfero.

García Cuetos en 1996 nos acerca a la figura de Juan de Cerecedo, el maestro mayor de las obras de los monasterios cistercienses en el Noroeste peninsular.

Rosende Valdés en 1999 realiza una gran retrospectiva sobre el Hospital Real de Santiago de Compostela. Y en el 2000 y 2001 realiza diferentes ensayos sobre el claustro de la catedral compostelana.

Vila Jato en el 2000 completa los estudios de Pita Andrade sobre Alonso III de Fonseca.

Muñoz Jiménez en el 2001 realiza un estudio sobre la figura del gran desconocido arquitecto Simón de Monasterio, que irradió su arquitectura por Galicia durante la primera mitad del siglo XVII.

De La Cuadra Blanco en 2009 presenta sus estudios doctorales sobre la fábrica de El Escorial, que nos aportan el imprescindible lazo de unión entre el Templo de Salomón y el Colegio del Cardenal.

Por último deberemos hacer especial mención a la figura de Goy Diz, que desde su tesis en 1995 sobre la arquitectura de la primera mitad del siglo XVII en Santiago de Compostela, se ha volcado en la arquitectura de este período hasta la actualidad, siendo extensísima su aportación en este campo.

Podemos clasificar sus estudios en tres campos de actuación, uno el relativo a los monasterios benedictinos, otro el concerniente a figuras de maestros individualizadas y por último el estudio genérico de este período.

Publicó diversos ensayos sobre los monasterios benedictinos, desde uno genérico en 1996, a otros individualizados: en 1994, 1999, 2003 sobre la fábrica de San Martín Pinario, en el 2003 sobre San Salvador de Celanova, en el 2008 sobre el San Julián de Samos y en el 2010 sobre

los monasterios de Celanova, Rivas de Sil y el cisterciense de Montederramo.

En cuanto al estudio individualizado de maestros fueron tres, en 1996 estudió a Ibáñez Pacheco, en 1998 a Fernández Lechuga, y finalmente en 2007 a Juan de Badajoz el Mozo. Los tres arquitectos trabajaron en las fábricas benedictinas, por lo que la interrelación con el anterior campo de actuación es evidente.

Y por último destacar sus aproximaciones a la arquitectura de este período, donde desde diversas publicaciones editadas en 2000, 2006 y 2011 nos ha mostrado su visión general de este período, detallando estilos, maestros e influencias.

Muchos de estos estudios se han preocupado de ir creando una masa documental importante para la comunidad, ya que aparte de estudiar estas obras, han transcrito numerosa documentación de la época, lo cual ha favorecido la labor personal de la búsqueda documental.

Sin duda estos estudios fueron parte imprescindible a la hora de elaborar esta tesis, en la que aportamos un enfoque sustancialmente diferente, ya que además de partir de la base documental y de la estilística para conformar la hipótesis de los hechos, empleamos también un proceso metodológico que busca analizar la propia fábrica objeto del estudio así como otras fábricas relacionables con el mismo, y cuantificar o transformar la realidad existente en datos aprehensibles que permitan volver inteligible la fábrica, es decir, que además del estudio documental y estilístico, se han determinado unos criterios a partir del estudio fabril en aras de realizar una aproximación desde otra perspectiva que ayude a una mejor comprensión de los objetos de estudio.

METODOLOGÍA DE TRABAJO

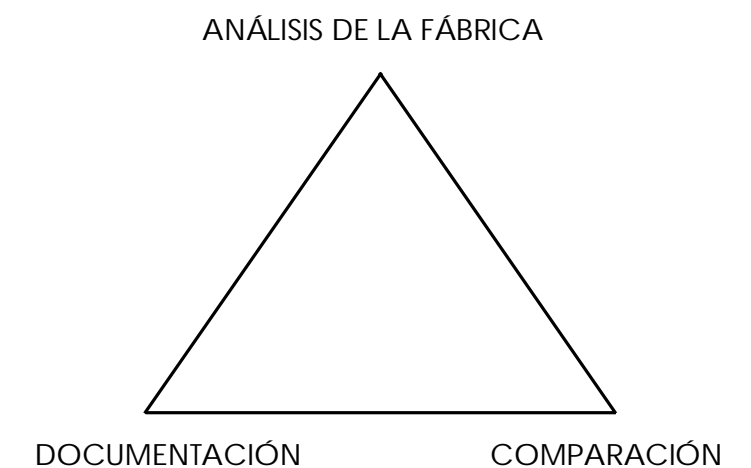
A grandes rasgos, mi impresión de los estudios sobre la arquitectura histórica, es que existe una tendencia excesiva a clasificar y encasillar de sobremanera a los maestros canteros o arquitectos en un determinado estilo o gusto, el cual es casi siempre determinado por la decoración de la fábrica que se estudia, es decir, que para caracterizar un estilo se suele estudiar lo accesorio como elemento esencial; ello obviamente es debido a la facilidad de comprensión que siempre tienen las sugerencias superficiales, pero sin duda no es la forma óptima de definir una fábrica, ya que no contempla la progresión del arquitecto a lo largo de su vida, ni las características concretas de la fábrica o del cliente, y sobre todo se omite que lo accesorio para gran parte de las fábricas puede no haberse trazado por el arquitecto en el momento de la gestación de la idea, sino que dependa en gran medida de la proveniencia de los entalladores, que pueden estar totalmente desligados al labor del arquitecto, con lo que el discurso arquitectónico queda yermo¹.

Es necesario replantear el estudio de las fábricas desde el análisis espacial para poder extraer la lectura general

¹ sería interesante y de justicia realizar un amplio estudio de todos los entalladores que trabajaron en la península en esta época.

de cada proyecto, ya que la verdadera esencia del Renacimiento no fue tanto la mera imitación del arte clásico antiguo, a pesar de que este aspecto, por más visible, es el que más se estudia, sino una nueva concepción de vida, una manera de pensar, que define toda una época. Así pues es ahora cuando el hombre comienza a poseer la verdad del edificio al poder comprender las leyes espaciales que lo rigen, puesto que hasta entonces era el edificio quien poseía al individuo.

Por ello enfocamos metodológicamente el estudio de las fábricas desde tres vértices que entendemos complementarios e indispensables:



ANÁLISIS DE LA FÁBRICA

Aunque los tres vértices que conforman el triángulo deben presentar igual importancia inicialmente a la hora de estudiar una fábrica, muchas veces la documentación existente de una fábrica es nula, e incluso no es posible comparar dicha fábrica con otras coetáneas, por ello se debe prestar gran atención a la fábrica en sí, a su estudio métrico minucioso, que siempre nos habla de su cómo y su porqué, y nos permite dar el salto cualitativo de un estudio descriptivo a un estudio analítico desde el punto de vista arquitectónico.

El método de análisis de la fábrica es muy simple a la vez que tedioso: se deben medir todos los elementos que la conforman, aunque ello en un primer momento parezca que se pueda omitir por la seriación de los diversos elementos que la conforman (por ejemplo las arcadas que se repiten en un claustro), pero lo cierto es que la medición integral de la fábrica que se está estudiando resulta imprescindible por dos motivos:

El primero es que midiendo toda la fábrica obtendremos de forma más fiable el pie utilizado, ya que salvo excepciones, la distorsión en las fábricas es algo habitual, y no solo en aquella época, sino que hoy en día sigue habiendo en las obras un desfase de centímetros entre la traza y lo construido, pero puesto que existían multitud de pies a utilizar en la edificación, y cada vara maestra podía ya presentar distorsión respecto al pie a utilizar, no podemos partir de nada establecido al enfrentarnos a una fábrica; y el segundo de los motivos es que al medir todos los elementos que conforman la fábrica, ésta nos mostrará las circunstancias que rodearon su construcción, al encontrar muchas veces variaciones que responden al cambio de maestros o a modificaciones posteriores. La fábrica siempre nos habla.

DOCUMENTACIÓN

Es igualmente importante hacer acopio de toda la información sobre la fábrica que se está estudiando, tanto de la época -contratos, pleitos, gastos, memoriales- como de los estudiosos contemporáneos de la materia puesto que cuantas más perspectivas y enfoques tengamos, enriqueceremos el estudio y podremos llegar a conclusiones más clarificantes.

COMPARACIÓN CON OTRAS FÁBRICAS

Para cerrar el triángulo estudiamos también obras arquitectónicas que respondan a la misma tipología, que sean propias del arquitecto o de sus coetáneos para poder así insertar la fábrica a analizar en un campo definido dentro de una linealidad arquitectónica y poder valorarla en su justa medida. Si solamente estudiamos la fábrica sin tener en cuenta el momento en que se fraguó, hay mayores posibilidades de llegar a conclusiones erróneas, o cuando menos parciales.



Fig.1_ Colegiata de San Luis. Villagarcía de Campos



Fig.2_ Iglesia de la Compañía de Jesús. Segovia



Fig.3_ Iglesia del Hospital de Simón Ruiz. Medina del Campo

MODUS OPERANDI

El modus operandi utilizado para analizar las fábricas ha sido el siguiente:

El primer paso es visitar la fábrica para realizar un estudio métrico minucioso que nos permita aproximar el pie utilizado, el cual dependiendo de la fábrica a estudiar, se ajusta en varias visitas, una vez que tenemos el pie de la obra analizamos la fábrica y sacamos las mayores conclusiones posibles.

El segundo paso es recabar toda la información documental existente al respecto de dicha fábrica, tanto aquella en la que estudiosos de la materia ya dieron su visión analítica de la fábrica, como, si es posible, accediendo a la documentación base, puesto que una relectura de los contratos de obra o de los pleitos que existieron en la época aporta siempre información complementaria a la tamizada ya por estudiosos de la materia, y sobre todo nos sirve para contrastar y ampliar los análisis realizados en el paso anterior, con lo que ello deriva nuevamente en otra toma de datos para asegurar que los nuevos datos obtenidos siguen la línea de lo realizado o por el contrario se modificó la traza en obra, planteando con ello nuevas circunstancias y conjeturas de la fábrica en su realización.

El tercer paso es el comprobar la evolución del arquitecto respecto a él mismo y respecto a sus predecesores y contemporáneos, para ello se analizan también las fábricas que pudieron influir en la obra concreta a estudiar, ello nos amplía las miras para contextualizar de una forma mucho mejor la fábrica objeto del estudio y sin duda nos permite formular un juicio crítico de valor de mayor entidad y consecuente con la linealidad arquitectónica en la que se inserta la fábrica que se está a analizar.

Por último, aparezcan o no nuevos datos al respecto, nueva documentación, nuevos estudios o realicemos nuevos análisis de otras fábricas, tras un cierto tiempo que se hubo realizado el estudio de la fábrica, hemos realizado una relectura del mismo, puesto que con la distancia se pueden corregir enfoques que en su momento parecieron correctos.

Así, tras sucesivas informaciones y revisiones que complementan y amplían matices, vamos acotando el estudio analítico, algo que por otra parte nunca se podrá dar por concluido ya que siempre que aparezcan nuevos datos implicará la revisión analítica de la fábrica.

Si algo tenemos claro es que nuestro Modus Operandi no es el más rápido ni eficaz a la hora de realizar un estudio sobre una fábrica determinada, pero entendemos que este método de continua revisión nos permitió realizar múltiples lecturas, con lo que se aportaron nuevos enfoques que enriquecieron paulatinamente su análisis.

PLANIMETRÍA DE LA TESIS

Debemos aclarar que los edificios estudiados han sido reproducidos en distintas publicaciones con mayor o menor diligencia, también se conserva documentación que se encuentra en archivos de las Administraciones Públicas, sin embargo dadas las características del presente trabajo, en el cual la definición exacta de la métrica del edificio es fundamental, ha obligado al autor a realizar de nuevo todos los levantamientos gráficos con mediciones exhaustivas y de detalle, sin que por ello no haya sido de ayuda toda la planimetría disponible sobre estas arquitecturas, que en ningún caso han sido utilizadas tal y como fueron realizadas en su momento.

CONCLUSIONES

Ciertamente nos parece que resultaría pobre el describir unas conclusiones genéricas de todas las fábricas estudiadas al final de la tesis, puesto que si algo podemos afirmar en este momento es que las innumerables circunstancias que rodean a una fábrica son las que conforman finalmente la obra, por ello cada obra presentará su propio estudio que la contextualice e inserte en su preciso momento histórico; se estudiará al cliente y a los diferentes agentes de la construcción, y entre medio o al final de los pertinentes análisis de cada fábrica, realizados desde los puntos de vista que nos resulten más didácticos según la obra: constructivo, métrico, decorativo, formal, espacial... se realizarán las reflexiones oportunas, tanto parciales como generales de la fábrica.

Entendemos que esta forma de análisis individualizado es el que más garantías nos ofrece para mantener el rigor en los diversos estudios de las fábricas y expresar claramente las intenciones de cada una, siendo de mucho mayor enriquecimiento para el lector el poder sacar el mismo, entre líneas y a través de los estudios de las múltiples fábricas, sus propias conclusiones parciales, que poco a poco conformarán la comprensión global de la tesis y por ello, le darán unas nociones válidas de la arquitectura en Galicia en época de estudio que vamos a abarcar. Y es que tenemos la clara convicción de que no existe una verdad única que rijan los diseños de todas las fábricas, sino que al estudiar un término, llámese lenguaje, corriente o estilo, opinamos que se llegará de forma más convincente acotándolo tangencialmente, poco a poco, puesto que quizás sin intentamos apropiarnos directamente de él, el propio objeto de estudio tornaría otro.

INTRODUCCIÓN. PROCESO METODOLÓGICO Y COMPOSITIVO DEL RENACIMIENTO EN GALICIA. 1499-1657

Este estudio sobre la arquitectura realizada en Galicia nos demostrará que aquel tópico endémico de que el espacio gallego era aislado y uniforme es claramente infundado, al igual que la idea de que el arte gallego tendía a lo arcaizante debido a la persistencia de formas derivadas de la catedral compostelana. La realidad histórica es que de siempre Galicia tuvo per se un espíritu universal, en el que se incorporaron sin grandes conflictos las formas de otras culturas convirtiéndolas en algo propio, donde recayeron, siempre que el clima sociopolítico lo permitió, cuadrillas de canteros, entalladores, maestros canteros y arquitectos foráneos, para realizar las fábricas más importantes. Cada arquitecto o cuadrilla que llegó al Antiguo Reino aportó su forma de entender la arquitectura, por lo que la heterogeneidad en los recursos formales y espaciales que veremos en las fábricas estudiadas será evidente.

El alejamiento de Galicia en esta época de los centros de toma de poder peninsulares ciertamente no fue decisivo, como se ha venido diciendo, en cuanto a la introducción de las diversas corrientes, puesto que la nobleza y el clero sí estaban en contacto con la península, la heterogeneidad en Galicia fue grande, y tanto se introdu-

jeron fábricas faltas de ingenio e innovación, como otras que sin duda se nos presentan como verdaderas obras maestras a nivel europeo.

Aunque determinamos unas fechas de estudio concretas entre las cuales las fábricas siguieron una concepción espacial de control para el entendimiento del edificio por parte del usuario, esta arquitectura no nació de un momento a otro, en un instante determinado, sino que es un proceso mucho mayor, originado en los siglos XI y XII y cuya presencia se continúa en todo el Medievo. Es un lenguaje original y su posición está perfectamente insertada en la continuidad histórica de la cultura. Esencialmente es una reflexión matemática desarrollada sobre la métrica románica y gótica. Se busca un orden, una ley, una disciplina contra la inconmensurabilidad, la infinitud y la dispersión del espacio gótico y contra lo fortuito y casual del románico. La gran conquista del siglo XV italiano es la de llevar el mismo sentido que vive en el templo griego al campo de los espacios internos y, más precisamente, traducir la métrica en términos espaciales, ya que en los periodos románico y gótico se había desarrollado exclusivamente en planta.

Todo el esfuerzo del Renacimiento consiste en acentuar el control intelectual del hombre sobre el espacio arquitectónico¹.

Por ello, y siguiendo este razonamiento, delimitamos el periodo que vamos a estudiar con dos hitos puntuales en la arquitectura gallega, uno surgido en 1499 y otro en 1657.

El primero, 1499, se corresponde con el Memorial sobre las prescripciones ordenadas por los Reyes Católicos para la construcción del Hospital en Santiago de Com-

¹ Zevi, Bruno. Saber ver la arquitectura. Editorial Poseidon. 1981, pp81 y ss.



Fig.4_ Edificio Lloyd's. Londres. Richard Rogers

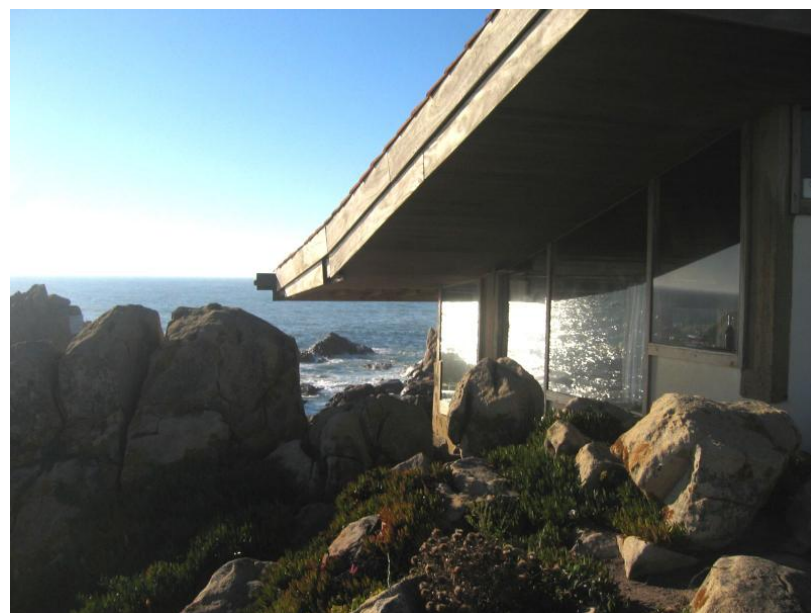


Fig.5_ Casa del Té. Leça de Palmeira, Portugal. Álvaro Siza

postela, obra que encarna grandes dosis de simbolismo del nuevo estado moderno y de la nueva lectura espacial, donde se aplican los esquemas hospitalarios más innovadores a la vez que se aúnan los principales valores artísticos peninsulares del pasado y del presente. Innovación y tradición se unen en una fábrica que llega a ser verdadero compendio arquitectónico peninsular de su tiempo.

En su polo, la fecha que delimita nuestro campo de estudio es 1657, año en el que Vega y Verdugo redacta un informe sobre la construcción de varias obras en la Catedral de Santiago, que constituye el primer capítulo de la arquitectura barroca española. La inspiración de Vega y Verdugo se dirigió hacia la Roma de Bernini y el Madrid cortesano, sin las que no se podría explicar más tarde el original barroco gallego². De su informe se infiere el espíritu del programa que se propone ejecutar y que debe desarrollarse de espaldas tanto al inmediato pasado artístico como a cualquier modalidad de revival³.

Puesto que en este trabajo se estudian las fábricas realizadas en Galicia entre estas dos fechas, deberemos intentar sistematizar las tendencias que aquí se expresaron, aun a sabiendas que tiene mayor sentido el definir individualmente a maestros canteros, entalladores y arquitectos que el pretender aunarlos en movimientos delimitados, sobre todo al entender que cualquiera de estos agentes de la construcción pudo haber pasado por etapas diversas a lo largo de su vida edilicia y que cada uno proviene de lugares dispares, con sus correspondientes tradiciones y experiencias que aplican a las diversas fá-

² Bonet Correa, A. La arquitectura en Galicia durante el S XVII. Instituto Padre Sarmiento. Madrid. 1984. p47

³ Rosende Valdés, Andrés. La modificación de las tipologías tradicionales en el mundo moderno: la ampliación y reforma de las catedrales gallegas. Artículo extraído del libro: Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Castillo Oreja (ed.), Fundación BBVA, 2001. pp70-84

bricas en las que trabajan, influidas a su vez por multitud de factores.

El intentar clasificar a los trazadores de las fábricas según su forma de entender el espacio arquitectónico, aunque atañe cierta parquedad en su delimitación, nos puede dar inicialmente una idea genérica de cuáles eran las tendencias renacentista que convivieron en aquel momento. Mientras una partía de nuestra tradición arquitectónica peninsular (englobando aquí también a las novedades Noreuropeas asimiladas desde mediados del siglo XV), la otra partía de la tradición de la península itálica. Y aunque esta última, por ser la introducción novedosa, nos resulte hoy día como la más atractiva, en aquel momento no existía tanta distancia, sino que ambas fueron plenamente renacentistas, innovando y evolucionando la arquitectura.

Así pues podríamos establecer cierto paralelismo con la arquitectura contemporánea. Escogemos 8 arquitectos galardonados con el Pritzker, por un lado agrupamos cuatro de ellos: Zumthor, Barragán, Siza y Moneo, y por otro agrupamos a Foster, Koolhaas, Rogers y Gerhy. Quizás dentro de varios siglos la crítica arquitectónica, haciendo una lectura semántica de sus obras, entienda que el único grupo de arquitectos innovadores y plenamente contemporáneos era el segundo, pero ciertamente hoy día sabemos perfectamente que todos ellos son arquitectos profundamente innovadores. La diferencia radica en que mientras que los últimos aprovechan las técnicas y materiales más innovadores para buscar la máxima contemporaneidad en sus arquitecturas, los primeros buscan la innovación desde el respeto con la linealidad arquitectónica de donde provienen, promoviendo una nueva arquitectura sobre la base de los materiales y las construcciones tradicionales.

TENDENCIA TRADICIONAL

Esta forma de arquitectura fue una alternativa válida tanto por razones ideológicas, técnicas, funcionales e históricas. Estaba basada en el desarrollo y evolución de nuestra tradición artística y edilicia, que se mantendrá en las fábricas catedralicias y monacales hasta entrado el siglo XVII, teniendo gran calado en Galicia.

El término “tardogótico”⁴, con el que se designa actualmente, no hace justicia a esta arquitectura pues parece tratarse de la etapa final de un gótico inerte, realizado a destiempo por la desidia de sus maestros, y lo cierto es que, como hemos analizado en sus fábricas, en esta tendencia el hombre ya controla el espacio y evolucionó de sobremanera la forma de construir del siglo anterior, por lo tanto, aunque desarrollado a partir de la tradición, pertenece a un nuevo sentido de la arquitectura.

No debemos perder el enfoque global de que frente a esta corriente renacentista de tendencia tradicional se siguieron realizando fábricas que no atendían a los nuevos principios reguladores, por lo tanto, aún góticas. A estas sí se las podría denominar con razón tardogóticas, pero debemos distinguirlas de las renacentes, que son las que se analizan en este trabajo.

La primera etapa Renacentista de esta tendencia la llamamos estilo Reyes Católicos puesto que la propia

⁴ A este respecto Fernando Marías reflexiona sobre que el término tardogótico no es menos anacrónico que otros que lo precedieron como el de arquitectura flamígera o florida, hispanoflamenca, estilo Reyes Católicos, estilo Isabel, estilo Cisneros o gótico decadente. Marías, Fernando. Gótico, tardogótico y neogótico en la Castilla de los siglos XV y XVI. pp225-252. Artículo extraído del libro: La arquitectura tardogótica castellana. Entre Europa y América. Ed Alonso Ruiz. 2011.

realeza promovió muchas fábricas en la península, bien encargos patrocinados directamente por ellos o bien incidieron indirectamente en otros mecenas. Sus decoraciones inicialmente serán mudéjares y flamencas.

Gracias a los grabados de factura italiana se introducen motivos italianos como grutescos y candelabros, que harán surgir una corriente ornamental llamada Plateresco, y que al tener un carácter predominante en las fábricas, pasará a conformar otro estilo.

En las décadas centrales del siglo XVI de forma natural se tendió hacia la sobriedad, y estos cambios obviamente se reflejaron en la arquitectura. Influye en esta época el tratado de Sagredo de 1526, que pretende regularizar y sistematizar las artes plásticas conforme a los postulados formulados en la normativa clásica, y el de Serlio en 1537, traducido al español en 1552. Pero el acercamiento a la tratadística clásica nunca fue dogmático, sino que se combinaron ciertos elementos cuando así se estimó conveniente, teniendo, la verdadera asimilación de la normativa clásica, una importancia relativa y de segundo orden en la conformación de sus fábricas. A esta etapa la denominaremos Manierismo Tradicional.

Por último destacar la influencia que a finales del siglo XVI ejercieron los grabados y estampas flamencas de mediados de siglo y el tratado flamenco de Vries de 1577 en varios maestros portugueses. A las obras que se realizaron bajo este influjo las catalogaremos dentro del Manierismo Flamenco-Portugués.

TENDENCIA ITALIANA

La otra tendencia arquitectónica es la que parte principalmente de la asimilación de la arquitectura y tratadística clásica italiana. Se introduce en España de forma casi aislada debido a varias fábricas que realizó Lorenzo Vázquez a finales del siglo XV en tierras manchegas, gracias al mecenazgo de los Mendoza, en las que, aunque empleaba sin contratiempos el arco ojival, seguía prácticamente las pautas quattrocentistas en cuanto a la decoración, proporción y composición.

La fuerza de la tendencia tradicional en aquel momento, que asimiló en parte los postulados de Lorenzo Vázquez, impidió que el Cinquecento romano llegase a la península, y con él, la plena influencia de Bramante. Por lo que de Lorenzo Vázquez, se pasó unas décadas después, directamente al Manierismo licencioso de Miguel Ángel y Serlio de la mano de Siloé y Machuca.

Con la llegada de Felipe II y la instauración de la Contrarreforma, se llevará a cabo, gracias a Juan Bautista de Toledo y a Juan de Herrera, la sistematización de un lenguaje que se hará propio y oficial de la monarquía, y que irradiará desde el Escorial a todos los puntos de España. A Galicia llegará el estilo licencioso a mediados del siglo XVI, que damos en llamar Manierismo Serliano, y ya ha finales aparecerá el estilo de Felipe II, que llamamos Manierismo Clasicista, desbancando este último definitivamente a la tendencia tradicional, que hasta entonces gozó de buena salud y gran prestigio.



Fig.6_ Iglesia parroquial. Sumvitg, Suiza. Peter Zumthor



Fig.7_ Embajada de Holanda en Alemania. Berlin. Rem Koolhaas

CONCLUSIÓN

Hoy en día se quiere apreciar la ortodoxia como el único camino válido en la búsqueda de lo clásico, y esto no era así hace cinco siglos, por lo que tenemos que desgranar cada paso, por pequeño que fuese, que significase en aquel momento una cierta transgresión con lo anterior y una nueva visión de la arquitectura, pero siempre teniendo en cuenta que el Renacimiento parte tanto o más del Medioevo que de la Antigüedad clásica.

Al decir que una arquitectura es híbrida, mezcla o indecisa, estamos afirmando que no es lo que hoy en día entendemos como idealmente clásica, y en cierto modo la infravaloramos con términos que se consolidan como despectivos hacia estas arquitecturas. Debemos revisar estas arquitecturas partiendo de entender el entorno en el que se fraguaron estas obras, su ambiente y la repercusión que tuvieron; entendiendo que muchos maestros, aunque partieran de un sistema constructivo cuyas bases se fraguaron del gótico, introdujeron una nueva visión en la arquitectura, y así pues ellos en su época no eran vistos como maestros de segunda, sino que eran innovadores y copaban el mayor prestigio posible en su campo -junto con aquellos otros más ortodoxos-.

Deberemos relegar de nuestro estudio aquellas fábricas no renacentistas realizadas coetáneamente a las anteriores pero que no asimilaron los nuevos conceptos espaciales. Este goticismo expira en las primeras décadas del siglo XVI, pero puesto que utiliza indistintamente el mismo ornato que la tendencia tradicional, esto es el mudéjar, flamenco o plateresco, ha llevado en la actualidad a un continuo punto de debate y conflicto en el que a ambas tendencias se las denominan tardogóticas, definición que, como ya dijimos anteriormente, no resulta demasiado acertada para englobar a todas las obras del siglo XVI cuyo principal influjo no sea el italiano.

En nuestro estudio taxonómico no partimos del punto de vista semántico para clasificar las fábricas, sino que centramos nuestro discurso en la referencia última de la promenade arquitectónica, donde el hombre controla el espacio por medio de su vivencia personal, ya que entendemos que fue ésta la principal novedad arquitectónica del Renacimiento.

A modo de síntesis entendemos que en Galicia se dieron en el comienzo del Renacimiento el estilo Reyes Católicos y el Plateresco, mientras que ya entrado el Manierismo tenemos, siguiendo la tendencia tradicional al Manierismo Tradicional y al Flamenco-portugués, y siguiendo la tendencia italiana al Manierismo Serliano y al Manierismo Clasicista.

	TENDENCIA TRADICIONAL	TENDENCIA ITALIANA
RENACIMIENTO	REYES CATÓLICOS PLATERESCO	(no se desarrolló en Galicia)
MANIERISMO	TRADICIONAL FLAMENCO-PORTUGUÉS	SERLIANO CLASICISTA

RENACIMIENTO

Debemos contextualizar la arquitectura en la época, puesto que ésta inicialmente no ocupaba una posición puntera en la dinámica Humanista. Primeramente el cambio de mentalidad se dio en las Artes Mayores, llamadas Trivium: Gramática, Retórica y Dialéctica. Seguidamente el humanismo puso su mira en las Artes Liberales, llamadas Quadrivium: Música, Aritmética, Astronomía y Geometría, mientras que las Artes Menores: Pintura, Escultura y Arquitectura, quedaron excluidas ya que poseían un rango menor al ser actividades manuales y serviles sin gran carga teórica.

A este respecto es muy interesante constatar la evolución de la música, que en torno a mediados del siglo XV cambia la estructura: las reuniones capitulares comienzan a celebrarse con mucha más frecuencia, en todas las catedrales españolas. En Santiago las actas capitulares se encuadernan ya en 1450. Y por entonces en Ourense se promulgan unas Constituciones, estatutos, ordenanzas y reglas del coro, plenamente renacentistas, distintas en todo a las que estuvieran vigentes en toda la Edad Media. Además Ourense cuenta con un auténtico monumento musical de finales del siglo XV que presupo-

ne criterios y maneras de pensar del todo renacentistas, el Missale Auriense, también llamado Misal de Monterrey puesto que se imprimió bajo el patrocinio de Francisco de Zúñiga, conde de Monterrey para la catedral y diócesis de Ourense. Es muy significativo que en 1539 un hombre vallisoletano que nada tenía que ver con Galicia, Cristóbal de Villalón, al hablar de los músicos más grandes de España en su *"Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente. Valladolid 1539"*, cita apenas seis o siete, entre los que tres fueron músicos de la catedral de Santiago⁵, afirmando que el actual organista de la Catedral Compostelana era el mejor que ha habido nunca⁶.

También en la literatura del siglo XV hubo un importante intercambio cultural entre Italia y España con continuas traducciones literarias en ambos sentidos, gracias al cual se comienza a valorar el mundo grecolatino, el antropocentrismo y la razón, la medida y la armonía. Cabe destacar ya en época de los Reyes Católicos la labor de Antonio Nebrija, que realizó la primera gramática de una lengua vulgar europea, La Gramática Castellana.

Las Artes Menores, para intentar equipararse a las otras, por un lado comenzaron a realizar tratados y demás literatura artística cargando de connotación teórica estas actividades, utilizando para ello las herramientas que derivaban del Trivium, y por otro lado se apropiaron en sus trazas de los principios fundamentales que regían en el Quadrivium: los ritmos musicales, las composiciones aritméticas y geométricas, y la carga ideológica del microcosmos-macrocosmos. Así pues la Arquitectura alcanzó el rango de prestigio de las siete Artes liberales del Hu-

⁵ López-Calo, José. O feito diferencial galego na música. Relatos do encontro "o feito diferencial galego na música" celebrado en la sede del Museo del Pueblo gallego en Santiago en 1997. A editorial da Historia, 1998. pp9-40.

⁶ Villalón, Cristóbal de. Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente. Edición: La Sociedad de bibliófilos españoles. Madrid. 1898. p177



Fig.8_ Missale Auriense, 1494. Primera impresión con notación musical en la Historia de Galicia. Se conservan dos ejemplares: uno en la propia catedral de Ourense y el otro en la Biblioteca Nacional. La Xunta de Galicia publicó en 1994 un facsímil en color del ejemplar de Ourense, aunque se trata de una edición incompleta. (Fotografía extraída de: patrimoniomusicalgalego.blogspot.com)

manismo al apropiarse de sus conceptos. En la península ello se consiguió plenamente con la llegada de Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, pero sin duda esta nueva mentalidad, que impulsó nuevas formas de expresión, empezó mucho antes. Como ya hemos comentado en lo que a Galicia se refiere, el Hospital Real es buen ejemplo de ello.

El inicio del Renacimiento lo podemos situar en Florencia, en 1418, año en que se realizó el concurso para la construcción de la cúpula de la catedral de Santa María dei Fiori, aquí nace una nueva cultura arquitectónica como consecuencia del encuentro de la concepción perspectiva con el retorno a las formas ejemplares de la antigüedad, es decir, que la *“operación brunelleschiana”* acarrea el fin de la arquitectura como marco unitario de las diversas técnicas productivas y da lugar a su admisión dentro de la esfera de una actividad espiritual, precedente a cualquier especialización técnica, y para llegar a ello se le asignó a la arquitectura un repertorio formal específico, capaz de definir su figuratividad independientemente de los distintos procesos tecnológicos, repertorio que se tomó de los edificios de la antigüedad clásica⁷.

Pero si para los propios arquitectos italianos del Renacimiento su referencia eran las ruinas romanas, y ni siquiera las helenas, entonces, ¿cuáles eran las referencias de aquellos arquitectos que trabajaban en la península y nunca fueron a Italia? A nuestra península llegaron modelos italo-antiguos, pero estos tuvieron que convivir con la tradición gótica centroeuropea y flamenca, con el arte hispanomusulmán, e incluso con la influencia manuelina e isabelina. Es necesario recordar una y mil veces

⁷ Benévolo, Leonardo. Historia de la Arquitectura del Renacimiento. La Arquitectura Clásica (del Siglo XV al Siglo XVIII). Gustavo Gili, 1988. p7.

que la verdadera esencia del Renacimiento no fue tanto la mera imitación del arte clásico antiguo, a pesar de que este aspecto, por más visible, es el que más se estudia, sino una nueva concepción de vida, una manera de pensar, que define toda una época. En este sentido poco queda ya por decir sobre la modernización del estado que trajeron consigo los Reyes Católicos, así pues la etapa arquitectónica Renacentista en Galicia se consolida con la llegada de los Reyes Católicos a estas tierras, ellos dan un impulso en todos los ámbitos sociales, políticos y religiosos que marcan definitivamente el comienzo de planteamientos modernos.

El sistema constructivo del Renacimiento en Galicia evoluciona del gótico, al igual que en la mayoría de la península, ello es debido en parte a la mala calidad del ladrillo, que era el soporte material de las nuevas formas que Italia produce. Esta es otra de las múltiples razones que impidió la transposición integral de las nuevas formas y de los métodos constructivos que las posibilitaban, por lo que se optó por recurrir al desarrollo de las técnicas constructivas existentes⁸ para servir de soporte material a unas nuevas exigencias de carácter funcional, estético y representativo.

Por otra parte las técnicas constructivas y los repertorios ornamentales de influencia musulmana -mudejarismo- fueron utilizados con continuidad en el mundo moderno, aplicándose de forma sistemática tanto a los edificios de tipología tradicional como a las nuevas construcciones del Renacimiento. Es bien conocido el gusto mudejarizante de Alfonso VIII o Enrique IV, que se mantiene pujante

⁸ Freire Tellado, Manuel J. Los trazados de monte de factura renacentista del edificio de los escolapios de Monforte de Lemos (Lugo). Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción, A Coruña, 22-24 octubre 1998, eds. F. Bores, J. Fernández, S. Huerta, E. Rabasa, Madrid: I. Juan de Herrera, SEDHC, U. Coruña, CEHOPU, 1998.

te en los Reyes Católicos y Carlos V, como lo demuestra las obras de los Reyes Católicos en el Alcázar de Sevilla, en la Alhambra, en la Aljafarería de Zaragoza, etc... o de Carlos V en las reformas de los citados palacios y en el Alcázar de Madrid. El mudéjar se empleó tanto por razones prácticas, por la gran mano de obra mudéjar existente en la península, como por servir de vehículo de expresión de un gusto estético singularmente diferenciador, pero además en la arquitectura áulica, por razones políticas e ideológicas de la cruzada contra el infiel, y a su interés por que este crucial acontecimiento se perpetuase en la memoria de vencedores y vencidos⁹.

Así a todo, el propio Cristóbal de Villalón en su *“Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente”* citada anteriormente, da buena cuenta de que en aquel tiempo el término moderno no se identificaba exclusivamente con lo italiano, sino que se aplicó indistintamente a obras relacionadas con la actualización de los lenguajes tradicionales, que se modernizaran progresivamente, operando la idea de modernidad, entonces y ahora, al margen de la cuestión limitativa de modelo único.

⁹ Castillo Oreja, Miguel Ángel. Renacimiento y manierismo en España. Historia del Arte 28. Grupo16, Barcelona, 1989. p12-13.

Castillo Oreja, Miguel Ángel. Los alcázares reales. Vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura áulica cristiana. ed Castillo Oreja. Fundación BBVA. 2001. p38, p101.



Fig.9_ Detalle portada del zaguan del Hospital Real en Granada

REYES CATÓLICOS

En lo que a arquitectura se refiere, la etapa Renacentista en Galicia se inaugura cuando los Reyes Católicos promueven la construcción del Hospital Real, en 1499.

Los Reyes Católicos visitaron Galicia en 1492 y entre otros temas fue cuando comenzaron a plantearse la realización de un hospital, pero por entonces pensaban en un hospital adjunto al monasterio de San Martín Pinario, así pues, consideramos que la fecha que realmente da comienzo al Renacimiento es 1499, en la que se dicta el Memorial de los Reyes Católicos, donde aparece ya la idea del hospital moderno y autónomo regido por la Corona.

Ciertamente la arquitectura y el arte en general para los Reyes Católicos eran secundarios puesto que como bien sabemos consolidar el Reino fue tarea demasiado ardua y onerosa como para entretenerse en demasía en las fábricas áulicas, pero ello no impidió que todo aquello que promovieron tuviese un criterio y finalidad específica. El gran logro de la Corona no es otorgarle a sus fábricas una decoración determinada, algo que no parece que controlasen ellos, sino insertarlas en el espacio urbano como un monumento simbólico de la nueva imagen de poder.

Su política hospitalaria no tiene tanto que ver con la idea de economizar los gastos derivados del gran número de hospitales que solía tener cada ciudad, puesto que en varias ciudades de la Corona de Aragón ya se fueron unificando a lo largo del siglo XV, ahora bien, no es menos cierto que ellos continuaron con esta idea protegiendo a varios hospitales en diferentes ciudades de la península y construyendo dos directamente por interés Real: el de Santiago y el de Granada. De la modernidad de estas dos realizaciones no cabe ninguna duda puesto que en ellas se aplicaron los criterios más novedosos y avanzados de la época, al igual que el resto de hospitales que contaron con el favor Real o nobiliario, pero los demás hospitales siguieron planes irregulares con múltiples construcciones de tipo doméstico y deficitarios¹⁰, sin embargo estos dos hospitales, a diferencia de los otros Hospitales Reales que no fueron directamente auspiciados por la Corona, presentan en su idea matriz la reiterada alusión al corpus arquitectónico del contenedor bien definido y aislado en el que caben multitud de funciones y de asistencias. No son por lo tanto simplemente hospitales, su función representativa como edificio Real para interés público es tanto o más importante que la sanitaria, ya que no es casual que estén contruidos en dos ciudades en las que los Reyes justamente necesitaban tener más presencia: en una por ser totalmente una ciudad eclesial, dominada por el arzobispo Alonso II de Fonseca y en la otra por haberla reconquistado recientemente a los musulmanes. Ambas debían ganarse a sus gentes, y la presencia de una Institución Real, pública y caritativa, era la forma más idónea¹¹.

¹⁰ Morales, A en: Nieto Alcaide, V., Morales, A. y Checa Cremades, F. *Arquitectura del Renacimiento en España*. Madrid 1989. pp 228-230.

¹¹ Aunque en el caso de Santiago fue escaso el consenso que la Institución encontró en la sociedad gallega de su tiempo, tal como fue planteada en sus años fundacionales, puesto que no atendía a los vecinos sino a los peregrinos. Entre los servicios que el Hospital Real



Fig.10_ Plano de Santiago 1150-Actual. El Hospital Real está situado al NO intramuros. (Plano de F. López Alsina, 1988)

El Hospital de los Reyes Católicos trajo consigo a Santiago y por extensión a toda Galicia un hito urbanístico. Su presencia barrió de un plumazo uno de los barrios más prestigiosos de la ciudad, siendo punto de partida para la reordenación y redimensionalización del tejido urbano medieval al alinear con su imponente cuerpo arquitectónico no sólo el espacio de la plaza que se levanta ante él, sino el área comprendida entre el Obradoiro y el Convento de San Francisco. Con su presencia se introdujo en Compostela una nueva escala de edificio civil y se dio una nueva dimensión al espacio público, que irá unido al concepto de edificio-ciudad, con el que se constata que el urbanismo es función primordial y casi única de la arquitectura¹². Este volumen arquitectónico es el que genera el espacio urbano en sus inmediaciones, como ocurría en el Quattrocento italiano, por lo tanto, la forma en arquitectura es de importancia predominante y simbólica en sí misma¹³, y los Reyes Católicos lo sabían y la utilizaron en su beneficio.

Este hospital es un edificio que va más allá del estilo y decoración, supone un modo diferente de entender este tipo de servicio, donde se pasa de aquellos hospitales del Medioevo, tipo basilical, a otro en el que rezuman los postulados más progresistas que por aquel entonces se estaban desarrollando, acorde con las demandas de salubridad e higiene del momento, marcando un nuevo rumbo en las interpretaciones de gran parte de las fábricas que se realizarán en esta etapa en Galicia.

Egas expone en esta fábrica el mejor ejemplo de edificio hospitalario realizado hasta la fecha y la mejor síntesis arquitectónica peninsular del momento, conjugando el espíritu Quattrocentista con el remanente hispánico mudéjar, la técnica centroeuropea de la estereotomía gótica, que durante todo el siglo XV se empleó en la península, y la decoración flamenca, manuelina e isabelina en portadas y ventanas, rematándose en época posterior, la portada en estilo plateresco.

prestó a la sociedad gallega no entraba la asistencia a enfermos crónicos, tullidos y demás pobres mendicantes que inundaban las calles de Santiago. Y mucho menos podría ser una institución de custodia para encerrar a los pobres fingidos. Por lo tanto esto contribuiría en gran medida al escaso consenso con que fue recibido inicialmente.

¹² Rosende Valdés, Andrés. El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela. Consorcio De Santiago. 1999, Ed. Electa. pp19-27.

¹³ Chueca Goitia, Fernando. Invariantes castizos de la Arquitectura Española. Seminarios y Ediciones S.A. Madrid, 1971. (1ª ed. 1947). pp203 y ss.



Fig.11_ Detalle Fachada de la Iglesia de San Esteban, convento de los dominicos en Salamanca.

PLATERESCO

Si intentamos aunar como plateresco a todas las obras que emplearon esta decoración, no podremos obtener un marco arquitectónico de leyes comunes. Así pues dependiendo de la formación del tracista el resultado varía enormemente, ya que se puede encontrar en obras de lenguajes evolucionados del gótico, mudéjares o renacentistas indistintamente.

Para definir correctamente el conjunto de todas las fábricas cuya ornamentación es plateresca, se debería replantear todo lo escrito hasta ahora sobre los tracistas de las obras platerescas y comenzar de nuevo, basándose esta vez en el estudio de los entalladores que realizaron su ornato, que son los verdaderos artífices de este estilo. Una fábrica plateresca es aquella en la que su ornamentación adquiere el papel principal, siendo ésta delicada, graciosa y ligera. En su vocabulario el grutesco era el principal tema, aunque hay diversos grupos de grutescos: guirnaldas, ristas de frutos, colgantes..., y cada artista y cada escuela tiene sus preferencias en este aspecto.

Nosotros no nos centraremos en el ornato plateresco propiamente dicho sino en las fábricas renacentistas que emplearon esta decoración para inscribirla en su marco arquitectónico.

Así pues, el plateresco se introdujo en Galicia con una obra fundamental: la portada del Hospital Real de Santiago, contratada en 1519 por Diego de Muros III, obispo de Oviedo en aquel momento y administrador del Hospital Real de Santiago, a los maestros Guillén Colás y Martín de Blas, en una fecha muy posterior al fallecimiento de los Reyes Católicos. Su realización duró dos años, entre 1519 y 1520. Esta magnífica fachada-retablo inaugura en Santiago un renacentismo decorativo que hasta ahora se había puesto siempre en relación con la interpretación que en Francia se hizo del ornamentalismo lombardo, pero el hallazgo de una cita documental referida en concreto a Martín de Blas pone en relación a ambos artífices con Portugal y en concreto con el Monasterio de los Jerónimos de Belem en Lisboa¹⁴.

¹⁴ Vila Jato, M^a Dolores. El Hospital Real de Santiago y el arte portugués. Universidad de Santiago

Además de introducir la decoración plateresca en Galicia, esta obra, a diferencia de la Puerta de la Pellejería en la Catedral de Burgos o de la portada del Hospital de Santa Cruz de Toledo, en las que las columnas se aplican sin ningún criterio proporcional y la distribución espacial es propia de retablos góticos, en la portada del Hospital Real de Santiago, al igual que en la portada de la Universidad de Salamanca y que en la fachada del Convento de San Esteban de Salamanca, se establece una serie de principios reguladores¹⁵ que son los que propiamente nos hablan de una fábrica renacentista.

La otra gran fachada plateresca la contrató en 1541 Cornielles de Holanda. Se trata de la suntuosa fachada principal de la basílica de Santa María la Mayor de Pontevedra, realizada junto a Juan Noble. Esta fachada se inspira claramente en la custodia plateresca de Antonio de Arfe, adelantando los cuerpos laterales sobre el plano frontal, que junto con el atrio, emulan al presbiterio¹⁶.

De entre todas las gallegas, la fábrica plateresca más importante es sin duda el claustro de la catedral compostelana, que fue contratada por el arzobispo Don Alonso II de Fonseca a Juan de Álava en 1505, el cual vino a Santiago en 1510 para reconocer el terreno y hacer las primeras trazas de obra, pero la fábrica propiamente no comenzó hasta 1521, dilatándose su construcción durante décadas. En esta fábrica Álava nos presenta un espacio fluido y unitario, en el que se acentúa el control intelectual del hombre sobre el espacio arquitectónico, además, claro está, de inscribir en ella la decoración propia del Plateresco.

¹⁵ Castillo Oreja, Miguel Ángel. Renacimiento y manierismo en España. Historia del Arte 28. Grupo16, Barcelona, 1989. p34.

¹⁶ Filgueira Valverde, Xosé. Do Tardogótico ó Manierismo. Artículo extraído del libro: Galicia e Portugal. Fundación Pedro Barrié de la Maza / Fundação Calouste Gulbenkian. 1995. p178.



Fig.12_ Sacristía en el Monasterio de Sta Mª en Sobrado dos Monxes

MANIERISMO

Como dice Fernando Marías, esta corriente es el resultado de una prolongación del Pleno Renacimiento, caracterizado primordialmente por ser un estilo con estilo, un estilo estilizado, lleno de equilibrio formal, refinamiento y sofisticación, necesitado para presentarse como tal de desenvoltura, de inventiva, artificiosidad y virtuosismo, de aparente facilidad en la resolución de problemas formales plenos de dificultades; en resumen, un estilo que aborda la obra de arte desde lo que podríamos llamar punto de vista “esteticista”, como problema fundamental formal más que expresivo de un contenido temático.

Bialostocki afirma que *“la expansión del manierismo auténtico llevó algunos de sus elementos y características a muchos países, pero lo que resultó del proceso de asimilación, en su mayor parte, no fue ya un manierismo auténtico, sino un fenómeno especial al que se podría llamar pseudomanierismo”*, puesto que aún presentando indudables detalles serlianos, les falta en general, además de la intencionalidad manierista, el carácter de obra magistral, completa y, sobre todo -siguiendo los criterios de Shearman-, la dificultad y el virtuosismo de ejecución¹⁷.

17 Marías, Fernando. A propósito del Manierismo y el arte espa-

Este Pseudomanierismo nos habla solamente de aquella arquitectura que recoge con dudoso rigor los conceptos del que llamamos Manierismo Serliano, y ello, tras analizar las fábricas gallegas, nos parece ciertamente restrictivo, puesto que por un lado nuestro criterio de Manierismo abarca un campo de actuación mucho mayor, donde entran en juego diferentes influencias decorativas y diferentes formas de enfocar la traza edilicia, y por otro, en el propio Manierismo Serliano al que se refiere Bialostocki, cuando menos en las fábricas analizadas, entendemos que sí se desarrolló con la propia intencionalidad que el Manierismo demandaba.

Como ya dijimos anteriormente, desde nuestro punto de vista el Manierismo se dio en fábricas que se adhieren a la tendencia italiana: Manierismo Serliano y Clasicista, pero también en otras que evolucionan desde la tendencia tradicional desarrollándose en un panorama plenamente contemporáneo y novedoso, a éstas otras corrientes las hemos llamado: Manierismo Tradicional y Flamenco-portugués.

ñol del siglo XVI (1983). Prólogo extraído del libro de John Shearman. Manierismo. Xarait Ediciones, 1984. p7.

EL MANIERISMO TRADICIONAL

Después del Plateresco, generalmente se ha visto la tendencia tradicional como una arquitectura Castiza, llamada Plateresco Purista, que tendió paulatinamente a la desornamentación de sus fábricas, utilizando simplemente algunos detalles ornamentales de Sagredo o Serlio, pero rechazado toda lectura manierista, al suponer esta la licencia de la regla clásica vitrubiana.

Pero hoy día podemos entender que dicha arquitectura castiza no existió como tal, puesto que el término refleja una arquitectura determinada y propia de España, y justamente del mismo modo que existió en España, también se dio en Francia u otros países una arquitectura similar. El término de Casticismo partió de una corriente ideológica desarrollada por Unamuno a finales del siglo XIX, a la que se adscribieron gran parte de los historiadores de mediados del siglo XX, alentados por el arraigado y fructífero nacionalismo de la época.

Entendemos que el Manierismo Tradicional fue la corriente que utilizaron al desarrollar sus fábricas los maestros que optaban por la tendencia tradicional.

Si bien es cierto que se dejó de lado la decoración Plateresca y se utilizó aquella que derivaba de Sagredo al principio y sobre todo de Serlio cuando llegó su publicación a España en 1552, no es menos cierto que el cambio no se redujo simplemente al ornato.

Juan de Badajoz el Mozo y Rodrigo Gil de Hontañón son los maestros que a mediados del siglo XVI mejor encarnan esta corriente.

Sobre Hontañón escribe magistralmente Bonet en la introducción de su tratado: *"no era un arquitecto arcai-*

*zante o retrasado cronológicamente como en un primer momento pudiese parecer. Su información y gusto están al día respecto a los demás artífices y teóricos de su tiempo en España. El apego que tenía a sistemas tradicionales se compagina con su información teórica de raíz clasicista. Cita 36 veces a Vitrubio, 6 a Serlio e Alberti... Al lado de las reglas canónicas relativas a los cinco órdenes encontramos los procedimientos empíricos de los trazados ojivales a base de polígonos, diagonales y triangulaciones. Lo "romano" y lo "moderno" van a la par y a la vez por separado, tanto en el texto como en la parte gráfica"*¹⁸.

La clave diferenciadora entre las dos tendencias la encontramos justamente en un párrafo del Tratado de Hontañón en el que dice: *"muchos modernos llaman a estos 5 géneros (los 5 órdenes de columnas) arquitectura y a lo demás traza, no entendiendo que este es uno de los sirvientes de la cosa mas no la cosa...porque un templo sin basas ni capiteles ni cornisas no dejaría de ser templo. Algunos, porque fue traducido el 3º y 4º libro de Serlio, y han leído de cómo se debe hacer una columna, dicen que aquello es ciencia y lo demás es arte..."*¹⁹.

Para Rodrigo la arquitectura consiste en tres cosas que son Ordenación, Disposición y Hermosura. La Ordenación consiste en las trazas generales del edificio, la Disposición consiste en la planta, alzado y perspectiva, y la Hermosura en el ornato, que se hace al acabar la obra. Por lo tanto, es la Hermosura la menos importante y variable de las tres. Con ello no expresa su rechazo a lo "romano" pero lo reduce a la categoría de lo meramente subsidiario no partiendo de él para la conformación de

¹⁸ Bonet Correa: Introducción al facsímil de: Compendio de Arquitectura y Simetría de los Templos. Simón García. (1681) 1991. Colegio de Arquitectos de Valladolid. p15.

¹⁹ Compendio de Arquitectura y Simetría de los Templos. Simón García. 1681. folio 27-30. Capítulo 30.

las proporciones de la fábrica, algo que no era concebible desde la tendencia italiana.

Aún así, aunque los órdenes arquitectónicos fuesen elementos secundarios en la conformación de las fábricas, lo cual derivaba usualmente en su empleo incorrecto, la tendencia tradicional se debe entender como la otra opción válida de arquitectura renaciente por llegar a ella por medio de las relaciones proporcionales de sus superficies y cuerpos.

De forma gradual y natural, la sociedad registró un cambio de tendencia hacia la sobriedad en las décadas centrales del siglo XVI, y estos cambios obviamente se reflejaron en la arquitectura. La decoración plateresca poco a poco se alejó de las fábricas, donde se desvanecía aquel *horror vacui* protagonista de las obras de comienzos de siglo, dejando paso, el recargamiento ornamental, a una valoración de los paramentos y elementos sustentantes.

Los grandes maestros de este legado en lo que a las fábricas gallegas se refiere son Rodrigo Gil de Hontañón, que realizó la fachada de las Platerías del cabildo compostelano y Juan de Badajoz el mozo, que trazó el claustro reglar de San Salvador de Celanova. Es notable indicar que Juan de Badajoz, tras Pedro de Gumiel, fue el primero en hacerse llamar “arquitecto” y “artífice” en España, en las construcciones en 1545 en el monasterio de San Pedro de Eslonza y de 1549 en la sacristía de San Isidoro de León respectivamente²⁰, vocablo que a buen seguro leyó en “Medidas del Romano”, de Diego de Sagredo, publicado en 1526.



Fig.13_ Detalle de los lienzos Norte y Este del claustro monasterial de San Salvador en Celanova

Aunque no sea la primera fábrica realizada al respecto, ponemos como referencia el claustro de San Salvador de Celanova, puesto que conocidos los proyectos claustrales anteriores de Badajoz el mozo, desde el de la Catedral de León al de San Marcos, Irache o San Zoilo, comprobamos que del gusto inicial por la decoración plateresca que tenía, como signo de modernidad y renovación estética, se fue corrigiendo gradualmente simplificando sus sintagmas ornamentales en favor de un lenguaje estético bien definido, imponiéndose finalmente la estereotomía de las fábricas sobre su decoración, que depura hasta hacerla partícipe de la construcción, pero además, y sobre todo por ello lo ponemos como referente del Manierismo Tradicional en Galicia, este claustro presenta las características propias del Manierismo: experimenta con la planta y con las formas de la fábrica, se vuelve ambiguo en la continuidad que dimana del prado-corredor, es decir, permite la fluidez entre el interior y el exterior, y traza las dos plantas conscientemente contrarias la una a la otra, con afán de crear

en el espectador conflicto, el mismo que al ordenar de forma alterna la disposición de contrafuertes circulares y prismáticos en la planta baja, por lo tanto este Manierismo Tradicional existió como tal, y creó modelos nuevos a partir de la revisión y combinación de los modelos existentes.

Deberemos nombrar en este apartado también a Juan de Cerecedo el viejo, un maestro de enorme importancia en nuestro panorama artístico puesto que su etapa en Galicia coincidió con la fase edilicia de las Congregaciones benedictinas y cistercienses, así pues, siguiendo los planteamientos de Badajoz en los claustros privados, nos aportó un prolífico patrimonio arquitectónico.

Bajo el asociacionismo del taller de Cerecedo y el de Hontañón, crecieron también importantes maestros como Juan de Pámanes, Juan de Herrera de Gajano o Gaspar Arce Solórzano el viejo, entre otros, que coparán gran parte del panorama edilicio gallego de la segunda mitad del siglo XVI.

20 Mariás, Fernando. El largo siglo XVI. Madrid. 1989. p496.

MANIERISMO FLAMENCO-PORTUGUÉS

Este legado arquitectónico parte de los grabados flamencos, llegados vía marítima gracias al predominio en la época del puerto de Amberes como gran centro comercial internacional y como gran centro creador de libros y estampas. Estos grabados, que probablemente no se introdujeron en España por las continuas tensiones entre los dos polos que desembocaron en la guerra iniciada en 1568, llamada de los 80 años, sí que penetraron en el Noroeste portugués, influyendo en varios maestros portugueses, uno de los cuales, Mateo López, trabajó en Galicia en el último tercio del siglo XVI.

El grabado era el vehículo primordial de divulgación artística y estética a gran escala, a través del cual se busca la inspiración en motivos importados de estampas, ejemplares sueltos o incluidas en los escritos teóricos, aplicados posteriormente a la arquitectura. Los grutescos italianos serán substituidos por grabados nórdicos que alcanzarán gran longevidad. A partir de 1550, Flandes, Alemania y Francia, se transformarán en centros de difusión del nuevo estilo recreado a partir de la década de los 30 por Cornelis Bos, Cornelis Floris, Pierre Coeck Van Aelts entre otros. El grutesco flamenco crea un nuevo mundo de formas ornamentales mezclando la fantasía y la enajenación, lo irreal y lo fantástico. Las estampas llegan a Portugal a partir de 1552, de la mano de Cornelis Bos, y comienzan a influir en el Arte Portugués del momento²¹.

La figura flamenca que más influyó al noroeste portugués fue Hans Vredeman de Vries, arquitecto, pintor e ingeniero flamenco que aprendió de los ejemplos del renacimiento clásico italiano de Vitrubio y Serlio, y los filtró a

través de la tradición local. Vredeman no defendía un riguroso canon en el uso de los órdenes. En su decoración así como en sus proporciones modificaba los órdenes sin que ello le resultase un conflicto, llegando al punto a veces de distinguir el orden empleado solamente por el capitel, además escogía el orden apropiado para cada fábrica según la deseada cantidad de prestigio que le quisiese otorgar al edificio, así pues el orden dórico era el más básico, utilizado para fachadas simples, el jónico para casas más opulentas e incluso programas más prestigiosos y el corintio era el más prestigioso de todos²².

La noción de una cierta arquitectura independiente del renacimiento italiano existe igualmente en los tratados contemporáneos del Renacimiento Francés, como el de Jacques Androuet du Cerceau, aunque Vredeman lo coloca en la línea con Vitrubio y Serlio como famosos maestros que se orientan hacia el camino de la Italia antigua y tradición de la arquitectura, y por lo tanto no pueden simplemente ser copiados en un contexto completamente diferente al de los Países Bajos. Esta es la razón por la que Vredeman realizó su propio tratado publicado en 1577 *“Arquitectura de la construcción de los antiguos según Vitrubio”*, en el que también se empapa de la arquitectura medieval y de edificios del primer renacimiento de los Países Bajos²³.

Así pues de la misma forma en la que Vries se empapa de la arquitectura local, y adapta la práctica tradicional al nuevo estilo y gusto de construir, en cuanto al diseño, detalle arquitectónico, uso de los materiales y técnicas constructivas, Mateo López hará lo propio desde su perspectiva, en donde tendrá las influencias de su padre João Lopes, claramente influenciado por Sagredo, la es-

²² Hans Vredeman de Vries and the Artes Mechanicae revisited. edited by Piet Lombaerde. Turnhout, Belgium. 2005. pp46-47.

²³ Hans Vredeman de Vries and the Artes Mechanicae revisited. edited by Piet Lombaerde. Turnhout, Belgium. 2005. p55.

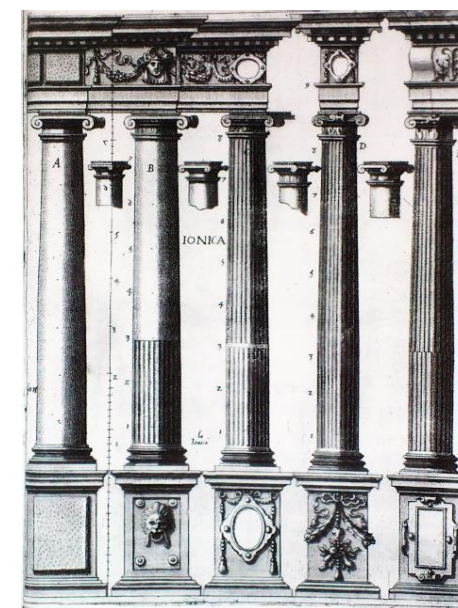


Fig.14_ Hans Vredeman de Vries, Architectura, Antwerp, 1577, fo.13. (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Sign. Uf 2° 66)

tereotomía desarrollada a partir de las técnicas góticas y del material granítico, las orientaciones tridentinas que Fray Bartolomé de los Mártires marca en Portugal y los ejemplos peninsulares del siglo XVI de iglesias y claustros.

Fue Mateo López el que introdujo en Galicia esta forma de entender la arquitectura, apreciándose por primera vez en el claustro reglar y en la portería de San Salvador de Celanova, que contrata en 1577. En el claustro utiliza solamente ciertos elementos decorativos flamencos al tener que adecuarse a las condiciones ya marcadas por Badajoz y Hontañón, pero en la portería sí que emplea un entablamento con clara influencia flamenca e introduce una bóveda casetonada, diferenciándose del resto de la realización claustral. Sus obras más representativas son la fachada de la colegiata de Santiago en Cangas, realizada en 1585, y la fachada de la iglesia de San Martín Pinario en Santiago de Compostela, trazada entre 1586-89 y terminada antes de 1604.

²¹ Ruão, Carlos. Arquitectura manierista no Noroeste de Portugal. Italianismo e Flamenguismo. Universidade de Coimbra. 1996. p37.

MANIERISMO SERLIANO

Hacia 1530 en España comienzan a edificarse fábricas derivadas de conceptos totalmente italianas, pero no de aquellos del Renacimiento clásico bramantesco, sino que serán fábricas plenamente coetáneas a las italianas, que presentaran un manierismo licencioso que hará carrera en la península.

Francisco de Holanda, autor en 1540 del *“Libro de la pintura antigua”* denominó águilas del Renacimiento en España al pintor Pedro Berruguete, al escultor Bartolomé Ordoñez y a los arquitectos Pedro de Machuca y Diego de Siloé, que fueron los responsables de la introducción del estilo manierista proveniente de Italia²⁴.

A Machuca y Siloé los seguirán desde los años cuarenta Andrés de Vandelvira, Hernán Ruiz el joven y Alonso de Covarrubias, con un carácter plenamente manierista acusado y semejante, como reflejo que es, al italiano. Y esto se produce especial y paradójicamente en una categoría que no se puede negar: la experimentación, a veces muy personal, así como en la calidad, la sorpresa y la licencia voluntaria presentes en sus obras.

Nótese además que son arquitectos que o bien han viajado a Italia o bien han alcanzado por la vía intelectual de las fuentes teóricas una italianización elevada, de lo que es buen reflejo el que se preocuparan de traducciones o redacciones de obras teóricas²⁵.

Este estilo se introducirá en Galicia en 1540 con la portada compostelana del Colegio de Fonseca o de Santiago Alfeo, trazada probablemente por Covarrubias. La portada se debe considerar un hito entre las fábricas gallegas al introducir una nueva visión y un nuevo lenguaje artístico a la hora de realizar arquitectura, ya liberada del *horror vacui* plateresco.

Este manierismo se desarrollará plenamente en la segunda mitad del siglo XVI en los claustros públicos de los monasterios cistercienses de Leiro, Meira, Melón, Monferró, Montederramo, Ferreira de Pantón, y en el claustro público del monasterio benedictino de Ribas de Sil, bajo trazas de Juan de Cerecedo el viejo, que aplicará un mismo esquema a todos los claustros ya que hubo de trazar un gran número de claustros de idéntica finalidad en poco espacio de tiempo. La tipología de claustro que Cerecedo serializa en los monasterios gallegos parte de las influencias de varias fábricas castellanas la primera mitad del siglo XVI, entre las que destacamos el claustro del Palacio de los Orellana Pizarro en Trujillo, trazado probablemente por Lorenzo Vázquez en el primer tercio del siglo, y el claustro de los Dominicos de Ocaña, realizado por Alonso de Covarrubias en la década de los cuarenta. Para la construcción de todos los claustros monacales Cerecedo se valió de un cerrado grupo de maestros, todos provenientes de la comarca cántabra de Trasmiera. A este círculo de maestros (no sabemos si bajo trazas de Cerecedo o de Herrera) se le debemos también la realización de la Sacristía del monasterio de Sta Mª en Sobrado dos Monxes.

En torno al cambio de siglo aparecen otros dos maestros provenientes de tierras andaluzas que trazaran sus fábricas en este estilo.

Por un lado el italiano Vermondo Resta, maestro mayor

de obras del arzobispo hispalense: Don Rodrigo de Castro Osorio, que trazó la fachada del Colegio del Cardenal de don Rodrigo en Monforte de Lemos en 1592, rematada antes de 1598 (incluso puede que estuviese terminada ya en 1594). Podríamos decir que el esquema recuerda vagamente al Gesú de Roma, al igual que el resto de fachadas jesuíticas, aunque en lo que respecta a la fachada monfortina no sigue la línea herreriana que monopolizó a las fábricas jesuíticas de la península, sus referentes directos en cuanto a la libertad de orden y composición que profesa son claramente fórmulas serlianas que quizás deban buscarse en Italia, de donde provenía Resta.

Y por otro lado se encuentra Ginés Martínez de Aranda, formado bajo las influencias de Vandelvira y Siloé, que llegó a Santiago con el séquito del arzobispo Maximiliano de Austria en 1603. Las obras que trazará son la escalinata de la Catedral por el Obradoiro, que concibe como doble escalera imperial evocando las grandes realizaciones italianas como el proyecto de Vignola para la villa de los Farnesio en Caprarola; también modificará el proyecto de Mateo López para la iglesia del monasterio de San Martín Pinario, trazando el presbiterio, transepto y cúpula de la iglesia, cuya introducción de la media naranja era un sistema muy utilizado por los grandes maestros del renacimiento andaluz como Siloé, Ruiz II o Vandelvira²⁶.

²⁴ Marías, Fernando, *El largo siglo XVI*, Ed. Taurus, Madrid, 1989. p272.

²⁵ Muñoz Jiménez, José Miguel. *El manierismo en la arquitectura española del siglo XVI: la fase serliana (1530-1560)*. Cuadernos de arte e iconografía/Tomolli-5. 1990. Revista virtual de la fundación universitaria española: <http://fuesp.com/revistas/pag/cai0506.html>

²⁶ Goy Diz, Ana. *El arte en tiempos de Miguel de Cervantes: apreciaciones sobre la arquitectura gallega*. Artículo extraído del libro: *El tapiz humanista*. Actas del I curso de primavera IV centenario del quijote. Edita Ana Goy Diz. Cristina Patiño Eirin. Universidad de Santiago de Compostela. 2006. p320-323.

MANIERISMO CLASICISTA

Este lenguaje está indisolublemente ligado a la figura de Felipe II, que en su búsqueda de la Antigüedad genera una revolución de formas en España a partir de las aportaciones de Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera como instrumentos activos de la Corona²⁷. Felipe II adopta este lenguaje como el oficial de la monarquía, partiendo de los preceptos instaurados en la Contrarreforma. Su máximo exponente será la fábrica monasterial de El Escorial.

El manierismo clasicista presenta unos fundamentos estilísticos bien definidos como son las cubiertas de arista y de cañón con lunetos asociados a los huecos termales, la severidad general basada en el uso de impostas de placa, pilastras cajeadas, cadenetas, puntas de diamante y cornisas dóricas, una mayor sinceridad constructiva y más violentos contrastes lumínicos²⁸, además posee un conocimiento correcto de los órdenes clásicos, aunque se utilizan según la manera de cada arquitecto.

Es un lenguaje en el que en general el vitruvianismo y el academicismo vigolesco tuvieron una fuerte influencia, aunque en contra de la opinión existente hoy en día sobre la imitación fidedigna de los dogmas del manierismo clasicista, las obras de algunos discípulos de Toledo y Herrera denotan una interesante libertad de planteamientos, siempre dentro de la unidad del lenguaje²⁹, y

27 Rivera, Javier. IDEAS Y DISEÑO. /La Arquitectura/. IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Edita M.O.P.U., Madrid, 1986. p 47.

28 Heras García, Felipe. Arquitectura religiosa del siglo XVI en la primitiva diócesis de Valladolid. Diputación Provincial de Valladolid. 1975.

29 Muñoz Jiménez, José Miguel. El manierismo en la arquitectura



Fig.15_ Claustro de la Catedral en Zamora

justamente la obra que inicia este estilo en Galicia será posiblemente la que presente la mayor libertad de cuantas esta escuela realizó³⁰, ella es la magnífica obra del Colegio del Cardenal don Rodrigo de Castro Osorio, en Monforte de Lemos, trazado por Andrés Ruiz en 1592, aunque modificada substancialmente por Juan de Tolosa en 1594. Tolosa fue discípulo de Juan Bautista de Toledo y por ende absorbió su influencia miguelangesca. A la suma de estos dos arquitectos, se unirá en esta fábrica Simón de Monasterio, llegado en 1602 de Salamanca donde trabajaba en torno a la figura de Juan del Ribero de Rada, también continuista de los criterios de Toledo, pero relegando a Vitrubio en favor sobre todo de los criterios palladianos. Por ello, las fábricas de Monasterio tendrán una marcada línea grecorromana, como son española de los siglos XVI y XVII: la fase clasicista (1560-1630). Cuadernos de arte e iconografía/TomoV-9. 1992. Revista virtual de la fund. univ. española: <http://fuesp.com/revistas/pag/cai0902.html>

30 Chueca Goitia Fernando. Historia de la arquitectura española. Edad Moderna y Edad Contemporánea. Ed. facsímil de la de 1964. Ed. fundación cultural Santa Teresa. Ávila. 2001. pp227-228.

el presbiterio de Santa María de Montederramo, cuya iglesia fuera trazada por Tolosa, el deambulatorio de la catedral de Ourense y la iglesia de San Félix de Monfero.

A la par del Colegio del Cardenal se sitúa otra obra paradigmática dentro de este estilo, el claustro reglar trazado por Bartolomé Fernández Lechuga para el monasterio de San Martín Pinario en torno a 1527-1532, cuya potencia plástica y contundente gravedad no tiene parangón con ninguna fábrica claustral de la época realizada en Europa³¹. En Lechuga, cuyas figuras más influyentes son Herrera y Palladio, perviven aún influencias de obras andaluzas del manierismo serliano, así como otras contemporáneas.

31 Vigo Trasancos, Alfredo. Bartolomé Fernández Lechuga y el claustro procesional de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. Cuaderno de estudios gallegos. T 41. Fasc. 106. Santiago de Compostela. 1994. p281.

OBJETIVOS

El presente trabajo se desarrolla desde la perspectiva de intentar:

Estudiar la arquitectura no solamente desde el estilo, estructura o construcción, sino también desde la perspectiva proyectual, entendiendo que la intencionalidad espacial era un referente indisoluble de una nueva forma de proyección posterior al Medioevo.

Estudiar a los maestros de obras y arquitectos que trabajaron en las fábricas para seguir clarificando el panorama de asociacionismo abierto que existió durante toda esta etapa, sus influencias y sus intencionalidades.

Con ello estableceremos una retrospectiva de los estilos arquitectónicos introducidos en Galicia en el período estudiado, pero no estructuraremos las diferentes fábricas analizadas según su estilo, sino más bien al contrario, para una mejor comprensión entendemos que resulta más clarificador agrupar a las distintas obras con sus semejantes, así pues formulamos cuatro grupos de estudio:

Los edificios singulares: el Hospital Real en Santiago, el Colegio de Fonseca en Santiago de Compostela y el Colegio del Cardenal en Monforte de Lemos.

Las iglesias monasteriales de Santa María en Montederramo y San Martín Pinario en Santiago.

Los claustros: distinguiendo los catedralicios de Santiago y Mondoñedo de los monasteriales de las Congregaciones Cisterciense y Benedictina.

Y las fachadas que entendimos más relevantes en el panorama gallego de esta época.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguayo, Antonio. Simbolismo en las fachadas renacentistas compostelanas. Ediciós Do Castro, 1983.
- Alonso Ruiz, Begoña. La arquitectura tardogótica castellana. Entre Europa y América. Ed Alonso Ruiz. 2011
- Alonso Ruiz, Begoña. Los tiempos y los nombres del tardogótico castellano. Extraído del libro La arquitectura tardogótica castellana. Entre Europa y América. Ed Alonso Ruiz. 2011.
- Benévolo, Leonardo. Historia de la Arquitectura del Renacimiento. La Arquitectura Clásica (del Siglo XV al Siglo XVIII). Gustavo Gili, 1988.
- Bonet Correa, Antonio. La arquitectura en Galicia durante el S XVII. Instituto Padre Sarmiento. Madrid. 1984.
- Bonet Correa: Introducción al facsimil de: Compendio de Arquitectura y Simetría de los Templos. Simón García. (1681) 1991. Colegio de Arquitectos de Valladolid. p15.
- Casaseca Casaseca, Antonio. Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia1577). Junta de Castilla y León. 1988.
- Castillo Oreja, Miguel Ángel. Renacimiento y manierismo en España. Historia del Arte 28. Grupo16, Barcelona, 1989.
- Castillo Oreja, Miguel Ángel. Los alcázares reales. Vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura áulica cristiana. ed Castillo Oreja. Fund. BBVA. 2001.
- Chueca Goitia, Fernando. El plateresco, imagen de una España en tensión. Fundación Cultural Sta. Teresa. Ávila, 1998.
- Chueca Goitia, Fernando. Historia de la arquitectura española. Edad Moderna y Edad Contemporánea. Ed. facsimil de la de 1964. Ed. Fund. cultural Santa Teresa. Ávila. 2001.
- Chueca Goitia, Fernando. Invariantes castizos de la Arquitectura Española. Seminarios y Ediciones S.A. Madrid, 1971. (1ª ed. 1947).
- Cuesta Hernández, Luis. Arquitectos castellanos en Nueva España: ¿tardogótico, protorrenacimiento, manierismo?. Extraído del libro La arquitectura tardogótica castellana. Entre Europa y América. Ed Alonso Ruiz. 2011
- Fernández, S. Huerta, E. Rabasa, Madrid: I. Juan de Herrera, SEdHC, U. Coruña, CEHOPU, 1998.
- Filgueira Valverde, Xosé. Do Tardogótico ó Manierismo. Artículo extraído del libro: Galicia e Portugal. Fundación Pedro Barrié de la Maza / Fundação Calouste Gulbenkian. 1995. p178.
- Freire Tellado, Manuel J. Los trazados de monte de factura renacentista del edificio de los escolapios de Monforte de Lemos (Lugo). Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción, A Coruña, 22-24 octubre 1998, eds. F. Bores, J.
- García, Simón. Compendio de Arquitectura y Simetría de los Templos. 1681.
- Goy Diz, Ana (varios autores). El tapiz humanista. Actas del I curso de primavera IV centenario del quijote. Edita Ana Goy Diz. Cristina Patiño Eirin. Univ. de Santiago de Compostela. 2006.
- Goy Diz, Ana. Mateo López y su interpretación de los modelos clasicistas. Actas del X Congreso del CEHA. Los clasicismos en el arte español. Departamento de historia del arte U.N.E.D. Madrid. 1994
- Goy Diz, Ana. El arte en tiempos de Miguel de Cervantes: apreciaciones sobre la arquitectura gallega. Artículo extraído del libro: El tapiz humanista. Actas del I curso de primavera IV cen-

tenario del quijote. Edita Ana Goy Diz. Cristina Patiño Eirín. Universidad de Santiago de Compostela. 2006. p320-323.

Goy Diz, Ana. La arquitectura en Galicia tras la muerte de Juan de Álava. los maestros hontañonianos en el epílogo del tardogótico. La arquitectura tardogótica castellana. Entre Europa y América. Ed Alonso Ruiz. 2011.

Hans Vredeman de Vries and the Artes Mechanicae revisited. Edited by Piet Lombaerde. Turnhout, Belgium. 2005.

Heras García, Felipe. Arquitectura religiosa del siglo XVI en la primitiva diócesis de Valladolid. Diputación Provincial de Valladolid. 1975.

López-Calo, José. O feito diferencial galego na música. Relatos do encontro "o feito diferencial galego na música" celebrado en la sede del Museo del Pueblo gallego en Santiago en 1997. A editorial da Historia, 1998.

López Ferreiro, Antonio. Galicia no último terzo do século XV. Tomo I. 2008

Marías, Fernando. A propósito del Manierismo y el Arte Español del XVI, Prólogo a Shearman, J.: Manierismo, Madrid, 1984.

Marías, Fernando. El largo siglo XVI, Ed. Taurus, Madrid, 1989.

Marías, Fernando. Gótico, tardogótico y neogótico en la Castilla de los siglos XV y XVI. La arquitectura tardogótica castellana. Entre Europa y América. Ed Alonso Ruiz. 2011.

Muñoz Jiménez, José Miguel. El manierismo en la arquitectura española del siglo XVI: la fase serliana (1530-1560). Cuadernos de arte e iconografía/TomoIII-5. 1990. Revista virtual de la fund. univ. española: <http://fuesp.com/revistas/pag/cai0506.html>

Muñoz Jiménez, José Miguel. El manierismo en la arquitectura española de los siglos XVI y XVII: la fase clasicista (1560-1630). Cuadernos de arte e iconografía/TomoV-9. 1992. Revista virtual de la fund. univ. española: <http://fuesp.com/revistas/pag/cai0902.html>

Nieto Alcaide, V., Morales, A. y Checa Cremades, F. Arquitectura del Renacimiento en España. Madrid 1989. pp 228-230.

Rivera Blanco, Javier (varios autores). Ideas y Diseño. /La Arquitectura/. IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Edita M.O.P.U., Madrid, 1986.

Rivera Blanco, Javier. Juan Bautista de Toledo y Felipe II, Valladolid, 1984.

Rosende Valdés, Andrés. El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela. Consorcio De Santiago. 1999, Ed. Electa.

Rosende Valdés, Andrés. La modificación de las tipologías tradicionales en el mundo moderno: la ampliación y reforma de las catedrales gallegas. Artículo extraído de: Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Castillo Oreja (ed.), Fundación BBVA, 2001.

Ruão, Carlos. Arquitectura manierista no Noroeste de Portugal. Italianismo e Flamenguismo. Universidade de Coimbra. 1996.

Sánchez Catón, Francisco José. Don José de Vega y Verdugo. Memoria sobre obras en la catedral de Santiago (1657-1666). Opúsculos gallegos sobre bellas artes, de los siglos XVII Y XVIII. Bibliófilos gallegos III.

Vigo Trasancos, Alfredo. Bartolomé Fernández Lechuga y el claustro procesional de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. Cuaderno de estudios gallegos. T 41. Fasc 106. Santiago de Compostela. 1994.

Vila Jato, M^a Dolores. El Hospital Real de Santiago y el arte portugués. Universidad de Santiago.

Villalón, Cristóbal de. Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente. Edición: La Sociedad de bibliófilos españoles. Madrid. 1898.

Yarza Luaces, Joaquín. Los Reyes Católicos. Paisaje Artístico de una Monarquía. Ediciones Nerea 1993.

Zevi, Bruno. Saber ver la arquitectura. Editorial Poseidón. 1981.

EDIFICIO: Hospital Real en Santiago de Compostela

HOSPITAL DE LOS REYES CATÓLICOS



Fig.16_ Ilustración aparecida en las Cartas del papa León X sobre la batalla legal entre el Hospital Real y Alonso III de Fonseca. A la izquierda está Fonseca con su escudo de armas con cinco estrellas y a la derecha Diego de Muros con la cruz de Jerusalén como escudo. (Copyright: © Universidad de Santiago de Compostela)

Aunque no cabe duda de que los promotores principales de esta fábrica son los Reyes Católicos, a Don Diego de Muros III se le debe gran parte del mérito del Hospital Real, ya que fue el que acabó consiguiendo, cuando era Deán de la catedral de Santiago, la dotación económica para las obras, tras visitar a Isabel y Fernando en Granada. Incluso él fue el que contrató la portada del Hospital en una fecha posterior al fallecimiento de los Reyes Católicos, siendo ya obispo de Oviedo, puesto que durante toda la construcción de la fábrica sanitaria fue oficialmente el administrador del Hospital Real de Santiago de Compostela.

Los hospitales reales, además de atender las necesidades sanitarias, se convirtieron en un fértil campo de experiencias constructivas con prototipos y modelos procedentes de Italia.

El Hospital Real de Santiago de Compostela junto con los otros dos hospitales realizados por Egas: el Hospital de Santa Cruz de Toledo y el Hospital Real de Granada, contribuyeron al proceso de modernización, ya que forman parte de un conjunto de edificios, consecuencia de todo un recorrido que comenzó en la península itálica

enmarcado en una línea de salubridad e higiene, y que quizás alcanzó en el Hospital Real de Santiago el grado máximo en sus planteamientos.

Sus comienzos se remontan a la época romana. Cuando el cristianismo experimenta un gran desarrollo y la población rural aumenta considerablemente, ello implica que también aumenten las enfermedades y la guerra, la Iglesia fue la única autoridad capaz de solucionar estas dificultades. Durante el siglo V fue aumentando el número de casas de refugio, aunque será entre el VI y el XII cuando se funden los primeros hospitales episcopales y monacales. En el siglo XII y XIII las fundaciones hospitalarias se convertirán en mixtas -hospitales de las órdenes militares- y el aumento de la riqueza burguesa provocará, a partir del siglo XIV, la secularización del hospital, aunque como bien es sabido la secularización de los hospitales en España fue ínfima comparada con el resto de Occidente, ya que se conservó una mentalidad de fuerte tinte religioso en la vida social¹. En un principio, este fue lugar de acogida, casa de hospitalidad, casa de Dios, y como tal se desarrolló en casi todas las sociedades. Su origen en la cultura cristiana occidental probablemente se establezca en Montecassino, con la Orden Benedictina -San Benito de Nursia 450-547².

¹ Entre los siglos X y XII se realizaron en la península, siguiendo en Camino francés, cinco hospitales: Sahagún, Villavascones, Arcanada, Najera y Santo Domingo de la Calzada, comenzados por el favor de las clases elevadas de la sociedad, pero vinculados a un nuevo concepto religioso y al desarrollo urbano, convirtiéndose en elementos de estabilidad social. Pero en lo que se refiere al estudio arquitectónico de estas instituciones sanitarias, no tenemos noticias de interés al respecto que nos vinculen con la línea del Hospital Real de Santiago.

Fernández Rodríguez, Begoña. La hospitalidad medieval. El hospital viejo de Santiago de Compostela. p72. Extraído del libro: Memoria Artis. Xunta de Galicia. 2003.

² Insua Cabanas, Mercedes. Arquitectura Hospitalaria en Galicia. pp57-85. Dentro de: O Hospital Real de Santiago de Compostela e a hospitalidade no camiño de peregrinación. Coord. Xose Manuel García Iglesias. Ed. Xunta de Galicia 2004.

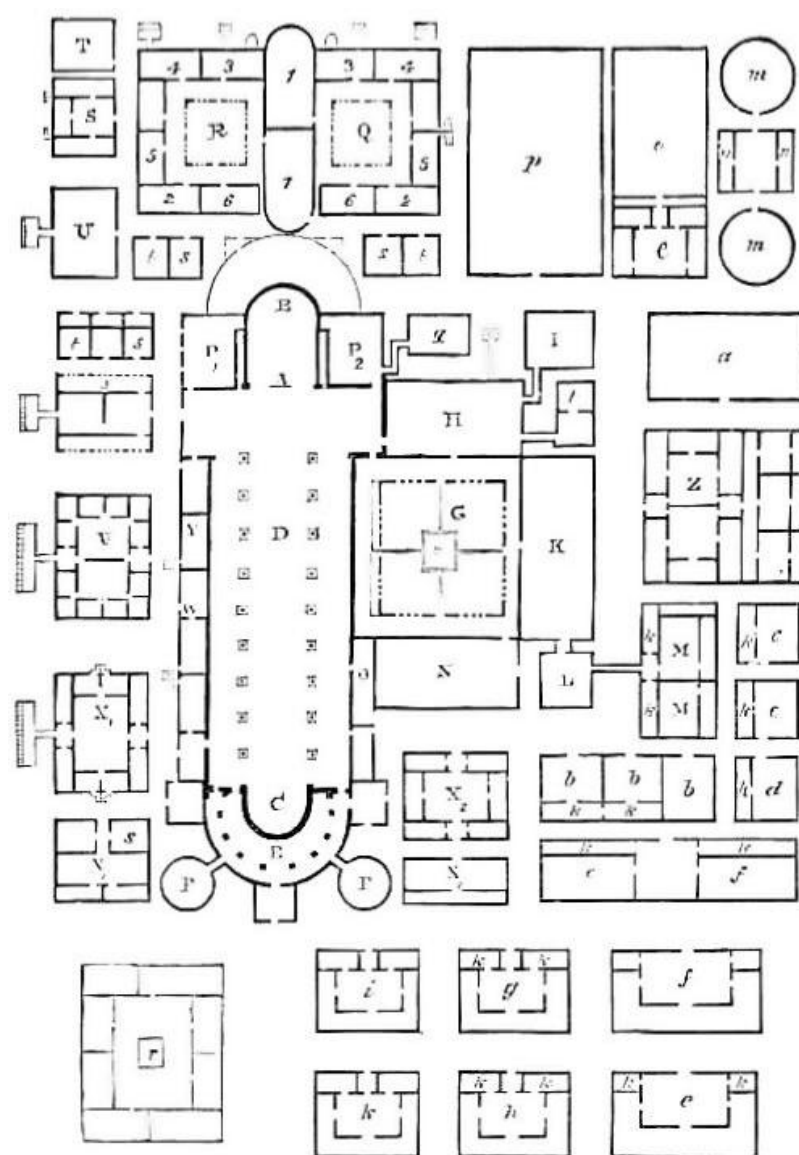


Fig.17_ Plano de planta del monasterio de Saint Gallen, Suiza.

Como antesala situaremos a los monasterios y su funcionamiento en la figura de Saint Gallen. En su plano ideal, realizado aproximadamente en el 820 d.C., se encuentran definidas varias funciones interesantes. Por un lado hospedaje para peregrinos y pobres, puesto que uno de los rasgos de la pobreza medieval es su carácter itinerante: el ideal de pobreza evangélica exigía andar por los caminos a expensas de la caridad pública. La necesidad por parte de los monasterios de dar cobijo a estos pobres y peregrinos motivó la aparición de lo que con rigor merecía el nombre de hospital -de hospes, forastero-³ más que un establecimiento destinado específicamente a la asistencia de enfermos. Por otro lado existían otras estancias para huéspedes importantes, y por último también una enfermería para enfermos y monjes viejos con capilla propia. Cada una de las tres construcciones se cierra sobre un patio central. Es conveniente señalar que no eran los monjes los que se encargaban de atender a los enfermos, poco a poco fueron apareciendo hermandades laicas y órdenes que se ocuparon de ello, aunque no en España.

³ García Guerra, Delfin. El Hospital Real de Santiago (1499-1804). Fund. Pedro Barrié de la Maza. 1983. p29.

Existen multitud de recintos donde los viajeros encontraban refugio y asistencia en medio del camino que comunicaba el Norte de Europa con Roma, el más influyente fue Santa María della Scala en Siena, que data ya del siglo XI, y que poco a poco se convirtió en hospital, practicando también la caridad, dando comidas en épocas de hambrunas y acogiendo a huérfanos. Tuvo varias salas yuxtapuestas sin orden ni planimetría definida, sin una clara forma de cruz. Su importancia estriba en el hecho de utilizar vastas salas y una organización simétrica de camas, unido al hecho de haber sido muy reputado por sus extraordinarias condiciones higiénicas y su eficacia. El Ospedale di Santa Maria Nuova, Florencia, fundado entre 1285 y 1288, centra su influencia en separar los sexos en diversas naves, así como en la colocación de altares sobremontados por cúpulas en el cruce de los brazos. Se creía que ya estaba configurado en el año 1334 en forma de cruz, pero hasta 1479 disponía sólo de dos brazos que se cruzaban en el altar⁴. Al hospital de Brescia y al de Pavia también le presta mucha atención el hospital de Milán, ya que ambos adoptaron antes que el milanés la planta cruciforme, igual que también se la presta al de Mantua, 1449-1472, que disponía una tipología muy similar al de Pavia, cruz griega con cuatro claustros, aunque al parecer el cuarto claustro nunca se llegó a construir.

⁴ Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes. Arquitectura en la Valencia del Siglo XVI. El Hospital General y sus artífices. Ed. Albatros. Valencia. 1998. Pp45-50.

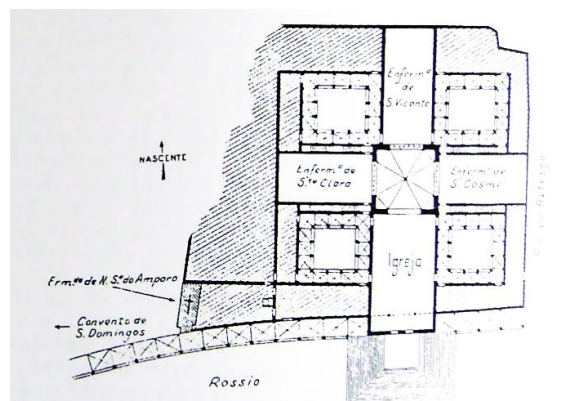
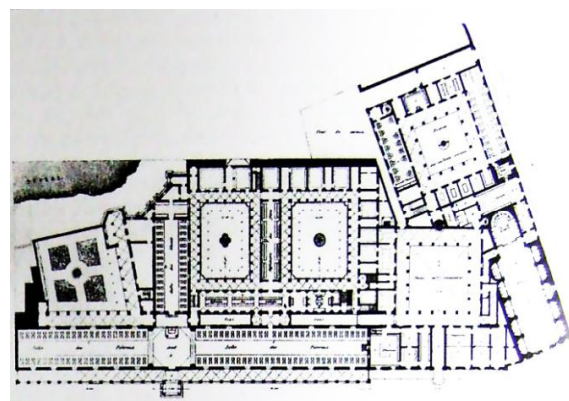
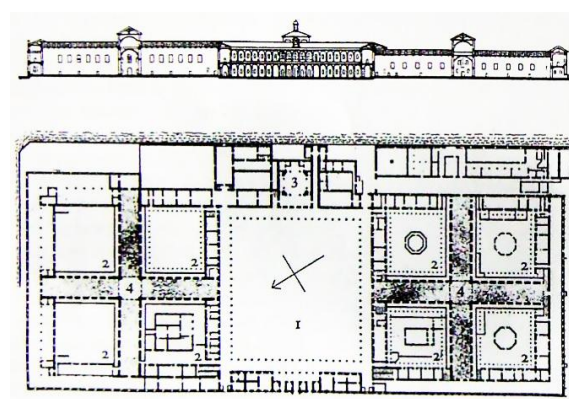
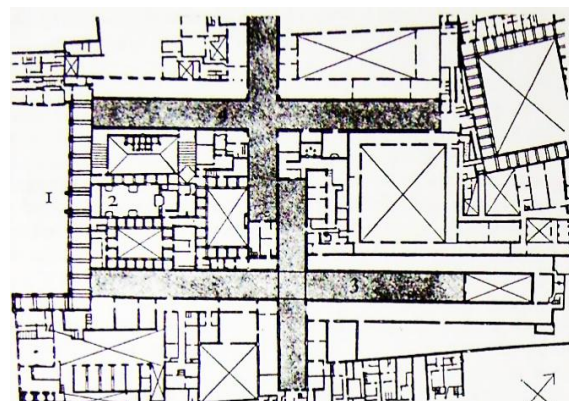


Fig.18_ Plantas de varios hospitales, de arriba hacia abajo:
Hospital Sta Mª Nuova en Florencia, planta según W. y E. Plaatz.
Hospital Mayor en Milán, planta según C. Tollet
Hospital Santo Spirito in Sassia en Roma, planta según O. Kuhn
Hospital de Todos os-Santos, planta según M. Carmona
(Ilustraciones extraídas del libro de Rosende Valdés, Andrés. El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela. Consorcio De Santiago. 1999, Ed. Electa)

En 1456 Filarete recoge todas estas experiencias y diseña el Ospedale Maggiore en Milán, el cual se convierte en canon indiscutible. Se articula dispuesto en elementos geométricos básicos donde un gran patio central rematado por una iglesia divide dos zonas, organizándose cada una de ellas mediante una cruz griega que distribuye cuatro patios. La paradigmática y colosal planta del Ospedale Maggiore no pudo pasar indiferente al hospital compostelano si pretendía “*ser oído en todo el mundo*”⁵, como dijeron los Reyes Católicos, que le otorgaban a este edificio una gran importancia como símbolo de su poder, por ello que mejor que el Ospedale Maggiore para esta concepción, además el Hospital de Milán y el de Santiago comparten la idea clásica y renaciente del corpus arquitectónico de realizar figuras simples como contenedores de la totalidad de la obra y su proceso de división modulada para el establecimiento derivado de las partes -de lo general a lo particular-, oponiéndose frontalmente a los métodos aditivos de la construcción medieval -de lo particular a lo general⁶.

El Ospedale Santo Spirito di Sassia, en Roma, construido entre 1474 y 1478, se inscribe en una cruz griega con un lado truncado, o en forma de T, siendo el más famoso de los hospitales romanos, gozando de amplios privilegios e indulgencias que adquirirán con el tiempo los hospitales españoles. Ello queda patente en una Bula Papal⁷ donde el Santo Spirito de Sassia es el modelo de los hospitales en España, por lo menos en temas jurisdiccionales, puesto que de todos los privilegios, libertades e indulgencias de que disfruta y goza este Hospital, pasaran a gozarlas en igual medida los demás hospitales del Reino de España, en especial los adscritos a la Corona.

Por último nombraremos al Hospital Real de Todos os Santos de Lisboa, realizado entre 1492 y 1501, que aunque no se conserva nada debido al terremoto de Lisboa, según se desprende de las disposiciones testamentarias que Don João II le encomienda a su sucesor Don Manuel, el Hospital fue inspirado sobretudo en los hospitales de Florencia y Siena (no olvidemos que doña Isabel, la mujer de Don Manuel, era hija de los Reyes Católicos). Este hospital, según los planos realizados por M. Carmona⁸ supuso una simplificación de los anteriores y tiene, en cuanto a su planta, notables parecidos con los dos Hospitales Reales realizados por Egas.

5 Fernández de Boán, J y R. General descripción del Reyno de Galicia. ca. 1640.

6 Arnau Amo, J. La teoría de la arquitectura en los tratados. Artes gráficas Flores. Albacete. 1988. p7-15

7 A.H.U.S. Hospital Real. Escrituras, nº94 (1509-1513), fol. 50v.-51r.

8 Pevsner, Nikolaus. Historia de la tipología de las arquitecturas, Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1979.

Algunos historiadores en la actualidad sitúan como referentes directos de los Hospitales de Egas a los realizados anteriormente en Zaragoza y Valencia, pero los monográficos que emanan de los estudios realizados del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza⁹, nunca nos transmiten la idea de un hospital que tienda a la estructura de los construidos en Santiago, Toledo o Granada. Fue a partir de Wilkinson¹⁰, que introdujo sin justificarlo el dato de la tipología cruciforme en el Hospital de Zaragoza, cuando Fernando el Católico en 1496 le dio nuevas constituciones, y esta idea ha sido repetida sin argumentos convincentes hasta nuestros días.

En sus descripciones no se ve una estructura coordinada, sistemática y armónica, sino todo lo contrario, y aunque esto se pueda deber en gran parte a todos los anexos acaecidos hasta el S. XVIII, lo cierto es que según las descripciones: la iglesia se sitúa en una esquina, existe un gran patio, se dan corredores pegados a la fachada y existen grandes problemas de ventilación.

En los cuatro monográficos se concluye en que es grande la complicación a la hora de intentar realizar, ni siquiera un esquema aproximado del reparto de las diferentes dependencias del Hospital, por lo tanto descartamos su vinculación como modelo predecesor del Hospital Real de Santiago de Compostela.

Tampoco tiene sentido que un Hospital al que en principio le sigue el de Santiago, reciba en 1525 por Clemente VII la Bula que el hospital compostelano recibió de Julio II en 1512 en la cual se le otorga la exención de la jurisdic-

⁹ Fernández Doctor, Asunción. El Hospital Real y General de Ntra. Sra. De Gracia de Zaragoza en el siglo XVIII. Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C). Excma. Diputación de Zaragoza, 2000.
Baquero, Aurelio. Bosquejo histórico del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación Provincial de Zaragoza, 1952.

¹⁰ Wilkinson, Catherine. The Hospital of Cardinal Tavera in Toledo. New York, 1977.

ción ordinaria y se adscribe directamente a Roma.

En cuanto al Hospital General de Valencia existe la posibilidad de que su traza en cruz se realizase hacia el año 1494, anterior a cualquiera de los proyectos de Egas. Esta traza pudo venir de Italia o al menos estar muy influenciada por todos los hospitales cruciformes existentes en la península itálica, adaptándose posteriormente a la realidad constructiva vigente en Valencia por un maestro local¹¹. Y es este hospital el primero, en 1493, por el que actúan los Reyes Católicos frente al Papa para que le conceda ciertos privilegios, aunque no es del primero del que hablan los Reyes Católicos, ese privilegio lo tiene el de Santiago en 1492.

Posiblemente sobre esta traza, cuyas directrices básicas se mantuvieron, se realizaron algunas modificaciones cuando se decidió aprovechar el Hospital dels Folls o Inocentes para que sirviera de base a las nuevas enfermerías del Hospital General, pero este Hospital General construye básicamente los dos primeros brazos de la cruz entre 1513-1517, retomando en 1538 la construcción para los siguientes brazos. Por lo tanto no se descarta la influencia reciproca entre los hospitales de Egas y el valenciano, aunque es poco probable que este último tenga mayor influencia en los de Egas que el resto de los hospitales señalados anteriormente puesto que cuando Egas trazó sus proyectos y los empezó a ejecutar, a lo mucho podría conocer las trazas del Hospital dels Folls y sus modificaciones para adaptarse a la forma en cruz, pero hasta 1513 esta adaptación es de forma muy tímida. Tendría más sentido hablar del parecido entre el Hospital General de Valencia y el Hospital de Santa Cruz de Toledo, pero no con el Hospital Real de Santiago, porque, lo que a mi

¹¹ Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes. Arquitectura en la Valencia del Siglo XVI. El Hospital General y sus artífices. Ed. Albatros. Valencia. 1998. pp68.

entender es capital en este tipo de hospitales, es que el valenciano se realizó influido por los hospitales italianos en cuanto a salubridad, higiene y ordenación espacial, pero no adoptó el concepto de la figura como contenedor que anteriormente incidíamos en que es una característica básica del Ospedale Maggiore, y que se repite en el Hospital Real de Santiago, lo cual le aporta un salto de calidad arquitectónica a la concepción de edificio.

En el memorial de los Reyes Católicos no faltaban las referencias a otros hospitales, como el Hospital del Rey de Burgos o el del monasterio de Guadalupe que fueron tomados como modelo, pero entiéndanse estos casos nunca como modelos arquitectónico, sino como referencias Hospitalarias existentes dentro de la Corona, puesto que el primero era famoso por ser hospital de peregrinos y el segundo también era de gran popularidad, pero de nula influencia arquitectónica para el de Santiago.

Descartando pues todos los diseños arquitectónicos de Castilla y Aragón, nos centramos más en la influencia italiana, siendo el hospital de Milán y el de Roma los más complejos y admirados, aunque es erróneo atribuirles una influencia directa y única con el de Santiago puesto que en Italia por aquel entonces eran muchas las ciudades que disponían de hospital cruciforme, por ello, entendemos suficientemente argumentado el hecho de que no existe un modelo que imitar, sino un tipo que se presenta en constate evolución, ya que todos los hospitales se enmarcan en una secuencia temporal de continuos avances en los conceptos, desarrollos y técnicas, así pues el Hospital Real de Santiago se inscribe como parte de esa secuencia, por ello aplicará los conceptos más desarrollados y perfeccionados hasta la fecha.

MOMENTO HISTÓRICO

Los Reyes Católicos visitaron Galicia en 1492. Su visita se debe por un lado al tema social y político: median en los continuos conflictos entre nobles y delegados reales, contentan a los municipios que reclamaban mayor autonomía, al igual que a las iglesias y monasterios, que querían desprenderse de los encomenderos y valedores, liquidan el bandolerismo y las inquietudes de los caballeros destruyendo hasta veinte fortalezas, hacen salir de Galicia a los caballeros más turbulentos encaminándolos a la empresa granadina y recaudan fondos con destino a la guerra de Granada. Y por otro lado el tema religioso: *“visitar las reliquias e iglesia del Apóstol Santiago nuestro patrón”*¹². Cuando los Reyes Católicos abandonaron Galicia, los problemas quedaron resueltos.

Ante el gran número de hospitales en la ciudad compostelana, que no daban abasto con los peregrinos, deciden fundar uno a razón de que el coste de mantenimiento fuese menor y mayor la atención. Hay que tener en cuenta la importancia que a la par de los Reyes Católicos tuvo Don Diego de Muros III, deán de Santiago y más tarde arzobispo de Mondoñedo y Oviedo, en la realización del Hospital, al que le confieren los poderes necesarios para llevar a cabo el edificio, y el cual también aportará en su momento fondos para proseguir las obras.

Al principio surge la idea de monasterio-hospital, pero se inclinan finalmente a la idea de hospital regido por la Corona ya que de esta forma lo controlarán y les aportará identidad y presencia en una ciudad totalmente eclesiástica¹³.

¹² García Oro, J. Galicia en los siglos XIV y XV. La Coruña, 1998, pp371-372.
López Ferreiro, A. Galicia no último terzo do século XV. Tomo I. 2008. Facsimil de 1883.

¹³ Mientras se madura la idea de monasterio-hospital adjunto al monasterio santiagués de San Martín Pinario, éste se adscribe a la Congregación, con lo que ya no sería el lugar idóneo para albergar dicha sede sanitaria, pero este cambio se hubo de realizar una vez los Reyes Católicos o Diego de Muros III ya desecharan la idea primigenia de monasterio-hospital, puesto que es improbable que San Martín Pinario se inscribiese en la Congregación de espaldas a los deseos de la Corte, ya que entre otras cosas, las Congregaciones fueron instituciones organizadas por los Reyes Católicos para controlar los monasterios, que hasta aquel momento dependían directamente de sus Casas Matrices, todas en el extranjero.



Fig.19_ Detalle de un pilar de la capilla del Hospital Real en Santiago de Compostela

DECORACIÓN

Hoy en día se focaliza en gran medida la sistematización y la catalogación de la arquitectura desde el análisis de los elementos decorativos, probablemente por ser estos los que resultan de más fácil asimilación para la sociedad, pero la decoración, aunque es uno de los factores a analizar de la fábrica, sin duda no es el primigenio ni el fin último ni el germen generador de la idea. La arquitectura dimana propiamente del espacio que genera.

Es necesario recordar que la verdadera esencia del Renacimiento no fue tanto la mera imitación del arte clásico antiguo, a pesar de que este aspecto, por más visible, es el que más se estudia, sino que el Renacimiento era una nueva concepción de vida, una manera de pensar, que define toda una época. En Galicia la literatura y la música eran plenamente renacentistas en el siglo XV¹⁴.

En cuanto a los Reyes Católicos su llamado estilo isabelino no es más que el estilo de Juan Guas, puesto que si pretendiesen guiar a los arquitectos o canteros en fórmulas estilísticas encaminadas a un determinado estilo, no se entiende que solo fuese Guas el único que lo interpretó correctamente, y que después de su muerte no se hiciese mención a su forma de construir para realizar otras obras, más bien parece que los Reyes Católicos no le dieron la importancia que hoy le damos a los estilos o lenguajes, siendo para ellos un aspecto de segundo orden. Es indicativo en este sentido que los Reyes Católicos no visitaron ninguna vez la obra hospitalaria de Santiago de Compostela ni dictaron en su memorial las líneas de-

¹⁴ López-Calo, José. O feito diferencial galego na música. Relatos do encontro "o feito diferencial galego na música" celebrado en la sede del Museo del Pueblo gallego en Santiago en 1997. A editorial da Historia, 1998. pp9-40.

corativas que debía seguir dicha fábrica¹⁵.

Lorenzo Vázquez es el primero que importa la arquitectura renacentista fuera de la península italiana, pero incluso él, cuyos elementos decorativos indican un conocimiento directo de las fuentes italianas, utilizaba sólo bóvedas de crucería y dispuso ventanas góticas en la fachada del Palacio de Medinaceli en Cogolludo. Y si él es el primero que importa esta arquitectura, los Reyes Católicos o Don Diego de Muros III, que lo vivió de primera mano, quisieron que Egas formulase la imagen exterior y representativa del Hospital Real a su semejanza.

El Hospital Real presenta unos espacios trazados desde la óptica quattrocentista, siendo la arquitectura sanitaria más avanzada de la época en cuanto a salubridad, higiene, simplificación, unidad y estandarización de espacios, que lejos de generar conflictos con el gótico, es en su dualidad estilística donde descansa la idea de modernidad en la época, como Cristobal de Villalón comentaba en su publicación: "*La ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*", impresa en 1539.

Egas trabaja en la capilla del Hospital Real compostelano realizando unos pilares flamencos donde se asientan las magníficas esculturas renacentistas de Nicolás de Chanterenne. Con ello manifiesta un elemento común con la gran mayoría de los arquitectos de la época, puesto que entre otros, Antonio Averlino Filarete era broncista, y en su quehacer arquitectónico trabaja también con la otra escala, la del escultor y del orfebre, que no se desprenderá del todo entre nosotros gracias a los Arphe y compañía, y que dará lugar al plateresco.

¹⁵ En el Hospital Real existe decoración mudéjar, flamenca, manuelina, isabelina y renacentista, dependiendo en gran medida de la procedencia de la cuadrilla que realizase cada trabajo.



Fig.20_ Fachada Este del Hospital Real de Santiago de Compostela

PLANTA

Inicialmente el Hospital Real estaba pensado para construirse en cruz latina aunque llegado un determinado momento se optó por ampliar la fábrica para acoger más funciones.

Que se trazó en cruz latina nos lo indica el propio memorial de los Reyes, de 1499¹⁶, en el que está escrito en varias citas que hay dos patios principales. El hospital se comenzó en 1501 y se terminó en lo esencial en 1511 como señala la inscripción del friso del segundo cuerpo de la fachada.

En el momento fundacional este nuevo hospital no estaba pensado para la atención a la población local, cubierta en teoría por las instituciones existentes, sino que se dedicaría a la atención de los peregrinos. No obstante, este enfoque se modifica en 1507, cuando la Corona solicita y obtiene una bula del papa Julio II ordenando la supresión de los "*quatro hospitais que havia en la ciudad de Santiago*" y el paso de sus rentas al nuevo, planteando así la primera fusión y superando la idea de un hospital para peregrinos. A pesar del intento de la Corona, inicialmente esta anexión se frustró ya que continuó funcionando el Hospital Viejo o de Santiago Alfeo, el único con una función médico-sanitaria, si bien es cierto que en 1522 cesó su labor, a medida que el Hospital Real asumía la función asistencial y médica, y no sólo la de atención a los peregrinos¹⁷.

En el planteamiento primitivo de la Institución tampoco

¹⁶ A.H.U.S Hospital Real. Cédulas, Provisiones y Órdenes Reales, 1, nº 6.

¹⁷ Rey Castelao, Ofelia. A Historia do Real Hospital de Santiago. p375. Dentro de: O Hospital Real de Santiago de Compostela e a hospitalidade no camiño de peregrinación. Coord. Xose Manuel García Iglesias. Ed. Xunta de Galicia 2004.

aparece mencionada la finalidad de acoger a los niños expósitos, ni en la Carta de Fundación, ni en los demás documentos reales y pontificios anteriores a 1512, que es la fecha cuando se concede al Real Hospital los mismos privilegios de que gozaba el Santo Spirito di Sassia. A partir de este momento pronto se empiezan a encontrar en los documentos contratos de obligación de mantener niños expósitos, pagos y partidas dadas a las amas que se encargan del cuidado de ellos¹⁸, siendo en las Constituciones de Carlos V¹⁹ cuando aparece definitivamente institucionalizada la asistencia al niño expósito.

Aunque ese intento de fusión de funciones y sobretodo de rentas de los otros hospitales de la ciudad se vio definitivamente frenado por el Consejo Real en 1546, con todo lo expuesto hasta el momento es perfectamente entendible que el Hospital decidiese ampliar su capacidad para dar cabida a todas las funciones que deseaba ejercer además de las inicialmente proyectadas, por lo que entorno a aquellos años 1507-1512 se tuvo que proyectar una segunda fase de ampliación del Hospital que respondía simétricamente a lo planteada inicialmente, de aquí que se observe aún hoy la imponente cornisa que circunda la primera fase del edificio en su totalidad y que en su fachada Este continúa a lo largo de la segunda fase, lo que nos indica que se realizó toda la fachada Este en un periodo de tiempo relativamente corto, denotando que los límites externos del edificio se realizaron en un primer momento antes de comenzar con la construcción interior²⁰ de la segunda fase.

¹⁸ García Guerra, Delfín. El Hospital Real de Santiago (1499-1804). Fund. Pedro Barrié de la Maza. 1983. p321.

¹⁹ Museo Municipal de Santiago. Constituciones del Ospl. RI. De Sant. Const.66.

²⁰ Soraluze Blond, Jose Ramón. Historia De La Arquitectura Restaurada. ed. Univ. de A Coruña. 2008. p126. Zuazo, Secundino. Los orígenes arquitectónicos del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Madrid, 1953. pp. 105-154.



Fig.21_ Cruz de Jerusalén inscrita en las enjutas del claustro del Colegio de la Santa Cruz en Valladolid.
(<http://www.flickr.com/photos/89995520 @ N00/903707626 / Escudo/>)



Fig.22_ Cruz de Jerusalén inscrita en las enjutas del claustro del Hospital Real en Santiago de Compostela.



Fig.23_ Detalle de la fig.16, donde se aprecia a Diego de Muros con la cruz de Jerusalén como escudo. (Copyright: © Universidad de Santiago de Compostela)

Cuando se amplió el Hospital para atender a un mayor número de funciones, los fondos destinados a la obra y la permisividad con la que se hizo desembocó en que esta segunda fase²¹, terminada en 1527, constase de un cuerpo de dos patios, simétrico al realizado en piedra, pero contruidos en madera.

El resultado final de cruz griega llega en lógica relación con los hospitales anteriormente citados, aunque no descartamos que dicha conformación planimétrica la pudiese haber incentivado Don Diego de Muros III, ya que su escudo de armas simbolizaba la cruz de Jerusalén, como referente por haber desempeñado el cargo de secretario del Cardenal Don Pedro González de Mendoza²².

²¹ Aunque planimétricamente pertenecería a la primera fase, la cubrición del cimborrio de la capilla la llevó a cabo en 1525 el taller de Juan de Álava, realizando una compleja bóveda subdividida en otras cuatro. Su antecedente directo son las bóvedas que trazó Simón de Colonia en las capillas de la catedral de Plasencia, donde también trabajó Álava.

²² Don Pedro González de Mendoza, destacadísimo personaje de la segunda mitad del siglo XV que fue nombrado por Sixto IV Cardenal bajo la advocación de Santa María in Dominica, aunque luego él cambio por la de Santa Cruz. Mendoza sufragó todos o parte de los gastos del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid, del Hospital de la Santa Cruz en Toledo, obras en Sevilla en la iglesia de la Santa Cruz, en Roma la reedificación completa de la iglesia de la Santa Cruz y en Jerusalén la consolidación de la iglesia del Santo Sepulcro y la construcción de otro templo en honor a la Santa Cruz, entre muchas otras.

Con este cargo de secretario del Cardenal dirigió las obras del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid de nueva planta e intervino en la dirección del mismo, siendo su primer consiliario²³, y sin duda la cruz de Jerusalén que aparece representada en las enjutas de los arcos del primer piso de los patios antiguos del Hospital Real y en varios puntos de la portada, se realizaron por iniciativa de Don Diego, y tendría como antecesores los que aparece en la misma posición del patio del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid.

La génesis de la planta de cruz latina ya aporta al proyecto un significado sicológico y espiritual complejo y definido, pero según lo dicho hasta ahora, tampoco sería descabellado pensar que la intención final de la planta de cruz griega fuese una decisión favorecida por Don Diego de Muros III que quería plasmar su seña también en la planta de la fábrica.

Aunque del mismo modo, se pudo deber a Fernando el Católico, el cual una vez coronado como Rey de Nápoles en 1504, pasó a poseer también en título de rey de Jerusalén.

²³ Portela Pazos, Salustiano. Decanologio de la S.A.M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela. Santiago. Seminario Conciliar, 1944. Dentro del Boletín de la Real Academia Gallega. nº 281-284. p326.

MÉTRICA

El estudio metrológico de esta fábrica se inició por varios cauces para intentar hallar el pie utilizado en su proyección. Resulta bastante difícil hoy día determinar exactamente el pie que se utilizó puesto que fueron varias las fases de su construcción, derrumbes, desplomes, rehabilitaciones y modificaciones que sufrió el Hospital, sin mencionar la disparidad de procedencia de las cuadrillas que llegaron para trabajar en el hospital a la vez, que pudieron ellas también variar medidas de una a otra zona del edificio. Además en ciertos muros sus estucos pueden llegar hasta a 10cm, por lo que las medidas tomadas han de ser estudiadas con mucha cautela. En la medida de lo posible, lo que se pretende en esta fábrica no es transcribir exactamente las dimensiones que hoy en día existen de tal o cual parte del edificio, que pueden ser fruto de multitud de variables, sino que se intentarán omitir las pequeñas variaciones para no desvirtuar el concepto global del edificio y así llegar a entenderlo más allá de las pequeñas deformaciones acaecidas durante su vida, para poder profundizar en los conceptos que manejaba Egas.

Son varias las medidas que resuelven problemas parciales del Hospital, debido como explicábamos anteriormente, a los distintos lugares de proveniencia de las cuadrillas que intervinieron en la obra y al dilatado proceso de construcción de la misma, que llega hasta el S. XX con la gran reforma acaecida al cambiar de uso el Hospital Real, que pasó a ser Parador como aún se puede apreciar hoy día, y que por descontado, en las reformas, utilizaron el sistema métrico decimal, un sistema de medida que se instauró en España hace tan sólo 150 años, y que se desvincula totalmente del sistema antropométrico

co utilizado hasta entonces.

En un edificio-ciudad, que intenta resolver la dualidad macrocosmos-microcosmos, tendrá que resolver con perfecto equilibrio las masas del edificio, ello lo realizará mediante módulos, y cada módulo supondrá un conjunto de pies. Estos módulos anclan por medio de una trama la totalidad del conjunto con cada una de sus partes de tal forma que al poseer las claves de una parte, se poseerán las claves de todo el conjunto.

Llegados a este punto y tras analizar el conjunto fabril no es descaminado decir que el patio es el elemento clave para llegar al módulo que distribuye todo el conjunto.

Es el patio situado en el ángulo Suroeste el que ha de conservar las trazas de Egas, puesto que fue el primero en construirse, y difiere ligeramente del situado en el ángulo Sureste. Aunque Hontañón a mediados del S. XVI los rehabilitó, creemos que las distancias entre ejes no variaron, y gracias a ellas obtenemos las pautas del edificio.

La medida que más concilia con todas las mediciones tomadas es la del pie de 28,50cm, ella nos aporta una distancia entre ejes de arcadas de 12,50p (pies), y aunque no parece que tenga cierta lógica el que no sea un número entero ni que represente para el cristianismo simbolismo alguno, son sus múltiplos los que sí se utilizaron en todo el Medievo para construcción de grandes edificios: 25p, 50p, 75p y 100p. En planta, el lienzo más corto del claustro mide 50p, y estos 50p parece probable que sean el módulo generador del que partan los múltiplos y submúltiplos aritméticos que configuran el Hospital Real así como las relaciones geométricas.

El proyecto primigenio de Egas tendría un ancho de 150p, o sea de 3m (módulos), este ancho va desde la fachada meridional hasta la capilla, mientras que de largo

tendría 250p, es decir 5m, que es lo que mide la fachada meridional. Su relación marca una razón pentatercia. Las medidas verticales también presentan consonancia con este módulo puesto que la planta baja primigenia podría medir 25p: 1/2m, mientras que la columna superior es de 12,50p: 1/4m.

La iglesia se puede decir que se inscribe en el conjunto fabril manteniendo una independencia en la modulación respecto al resto del hospital debido en gran medida a que era el elemento clave y central del edificio, sobre el que giraba todo, por lo que debería tener mayor peso en la conformación del espacio. Ello es debido a que Enrique Egas era hijo de Egas Cueman y sobrino de Hanequin de Bruselas, por lo tanto es seguro que los tratados prácticos de arquitectura que circulaban en Centroeuropa a finales del siglo XV, de Matthäus Roritzer, Hans Schmuttermayer y Lorenz Lechler²⁴, recogerían gran parte del saber que sus predecesores le transmitieron. En ellos se habla claramente de cómo se debía componer una iglesia, cuyas dimensiones generales, alturas y tamaño de los elementos principales se obtienen mediante relaciones aritméticas simples, a partir de una medida base: la luz del coro, que en nuestro caso es el ancho de la iglesia. A partir de él se obtiene otro módulo más pequeño: el espesor de la pared, que resultará 1/10 de la luz del coro²⁵. Tenemos en la iglesia del Hospital Real un ancho de 30p y un espesor de muro de 3p²⁶. Los 3p de espesor se mantendrán en la mayoría de los muros de la

fábrica debido a su fácil manejo puesto que era la vara, que mide 3p, el elemento principal del que se valían los canteros a la hora de dimensionar y trabajar.

Tras lo visto, se podría decir que es la aritmética la verdadera generadora del proyecto, pero esto no se puede afirmar categóricamente ya que es en su perfecta sintonía con la medida cierta $\sqrt{2}$ y con la proporción áurea ϕ donde se desarrolla el campo de trabajo y germen de todas las relaciones armónicas del edificio, así pues hay dos proporciones aritméticas que concilian las anteriores medidas ciertas, estas son 7/5 ($7/5=1,40$, $\sqrt{2}=1,41$) y 5/3 ($5/3=1,66$, $\phi=1,62$).

¿Cómo consigue Egas aunar estos conceptos? Entendemos que la concepción del Hospital partió de una combinación armónica entre un sistema escalar, propio del Islam, y otro proporcional, propio del Renacimiento.

El sistema escalar lo encontramos en la medida cierta de proporción $\sqrt{2}$ que prolifera en hábil superposición de escalas dando como resultado múltiples dimensiones del Hospital. Esta superposición escalar parte de la base cuadrada de 75p, medida que distan las pandas transversales de los patios. A partir de aquí prolifera este sistema escalar que en vez de agregar unidades reducidas de este módulo como correspondería a la concepción islámica, se basa en él y en la proporción $\sqrt{2}$ para superponer la escala y obtener gran parte de las dimensiones del Hospital, y por lo tanto, obtener una sucesión de espacios proporcionados dentro de un edificio compacto, propio del Renacimiento.

De aquí debemos sacar en claro que aunque el Renacimiento italiano criticase acerbamente al Gótico y simplemente ignorase al Islam, por lo menos, en la arquitectura que se desarrolla en el Hospital Real de Santiago

no sólo no ignora al Islam, sino que utiliza los elementos que más le convienen para dar respuesta a una fábrica de la forma más novedosa. Así pues en la península ibérica, la combinación de la tradición gótica y la hispanomusulmana no planteó especiales problemas desde el punto de vista estructural, y mucho menos desde el ornamental. Véase los cimborrios de las catedrales de Teruel, Zaragoza y Tarazona, donde un complejo sistema de cubiertas trabajadas de acuerdo a unos criterios de tradición islámica, se articulan en una estructura gótica, arropándose de múltiples elementos decorativos de inspiración renacentista. Un comportamiento afín podemos encontrar cuando la combinación se establece entre la tradición mudéjar y los elementos aportados por el Renacimiento italiano, siendo Toledo, de donde era vecino Egas, la ciudad con mayor tradición islámica, donde las técnicas y los modelos hispanomusulmanes adquirieron un desarrollo singular²⁷.

Queda por lo tanto constancia que la arquitectura peninsular, y más concretamente la toledana, es en parte tributaria de las tendencias musulmanas, y aunque si bien es cierto que en el Hospital Real de Santiago de Compostela se cambia el concepto asimétrico de las plantas distribuidas orgánicamente por uno simétrico y compacto en consonancia con los diseños de hospitales más funcionales y salubres de la época, no es menos cierto que se mantiene, como en el Islam, un gusto por la subordinación de la decoración a la arquitectura, donde la decoración está localizada en el discurso arquitectónico en los elementos de mayor dignidad, y también se conjugan sabiamente los efectos de contraste, entre ambientes diferentes, con los de ritmo, proporciones y armonía dentro de cada ambiente.

²⁴ Alberto Durero. De la medida. Edición Jeanne Peiffer. Ediciones Akal S.A. 2000. Título original: Underweysung der messung. MDXXV. p50.

²⁵ Huerta, Santiago. Las reglas estructurales del gótico tardío alemán. Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Burgos, 7-9 junio 2007, eds. M. Arenillas, C. Segura, F. Bueno, S. Huerta, Madrid: I. Juan de Herrera, SEdHC, CICCOP, CEHOPU, 2007.

²⁶ La nave transversal reduce mínimamente su espesor de 30p de anchura, pero no porque así se exprese en los tratados, sino que esto vendría condicionado por otros factores de ajuste compositivo de mayor calado como se desprende de los análisis.

²⁷ Castillo, Miguel Ángel. Renacimiento y manierismo en España. Historia del Arte 28. Grupo16, Barcelona, 1989. p20.



Fig.24_ Claustro delantero del Hospital Real en Santiago de Compostela.



Fig.25_ Fotografía tomada en las obras de adecuación del Hospital Real a Parador, donde se aprecian las zapatas aisladas.
(Revista Nacional de Arquitectura, Año XIV. Madrid. 1954. p9)

LOS PATIOS SEGÚN EL DISEÑO DE EGAS

Si la plaza es la que definía la nueva ciudad, el patio, que obedece a una proporción y ritmo arquitectónico, será el que defina el nuevo hospital.

De los dos patios delanteros diseñados por Egas lo más que se sabe parte del reconocimiento pericial que Rodrigo Gil de Hontañón realizó hacia 1560²⁸. Los patios delanteros que hoy día podemos observar se tratan de una obra realizada por Rodrigo Gil de Hontañón debido a que los primigenios se encontraban en un estado ruinoso. La inseguridad de la fábrica fue notoria debido a varios factores: desde utilizar una piedra demasiado blanda que los hizo errar en los cálculos hasta el descuido de los operarios, desde una cimentación deficiente hasta una planificación incorrecta de los componentes estructurales. Esto es responsabilidad de Enrique Egas y de su aparejador Juan de Lemos, al igual que de los obreros que realizan los destajos, puesto que hay constancia de que Egas en una de sus visitas se quejó de una pedrería mal labrada y peor asentada²⁹, pero del mismo modo, también es achacable a las prisas con que se vieron obligados a trabajar, a un sistema de subcontratas poco deseable e incluso al clima que estropeó la madera a lo largo de toda su historia³⁰.

28 A.H.U.S. Hospital Real. Pliego independiente. Transcrito por Villamil. Galicia histórica. Col. Diplomática, pp602-606.

29 A.H.U.S. Hospital Real. Escrituras, nº93 (1513-1522), fol. 1r.

30 Rosende Valdés, A. El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela. Consorcio De Santiago. 1999, Ed. Electa. p68.

¿Cuál fue entonces el patio que diseñó Egas?

Por aquel entonces Egas estaba trabajando en el Claustro de San Juan de los Reyes en Toledo, donde dirigía los talleres, pero no era un diseño suyo sino de Juan Guas.

De su propia cosecha sí son las riquísimas organizaciones decorativas en las que queda patente la gran similitud con las realizadas en la capilla del propio Hospital Real, pero como decíamos anteriormente, la concepción espacial del claustro toledano en nada tiene que ver con los claustros compostelanos, siendo muy diferente un claustro reglar a uno civil en cuanto que representa distintos conceptos, simbolismos y funciones.

Del informe emitido por Gil de Hontañón se desprenden varias cosas:

En cuanto a la cimentación: las columnas presentaban zapatas aisladas, esto lo critica Gil de Hontañón en su informe, donde propone como solución realizar una cimentación corrida, pero a tenor de las obras de restauración realizadas para convertir el Hospital en Parador se pudo comprobar que las zapatas de las columnas no se modificaron y a día de hoy continúan aisladas (fig25).

En cuanto a los lienzos del claustro Gil de Hontañón describe que en la planta inferior las arcadas no estaban atadas, disponían de unas columnas demasiado esbeltas y poco estables, y en cuanto a la planta alta dice que los arcos estaban fuera de traza y razón, que son más gruesos y pesados, y que cargan sobre las claves de los arcos bajos. Gil de Hontañón propone unas columnas inferiores más corpulentas y proporcionadas según su alto y atar el claustro a los muros perimetrales por medio de arcos, a los que llama arbotantes.

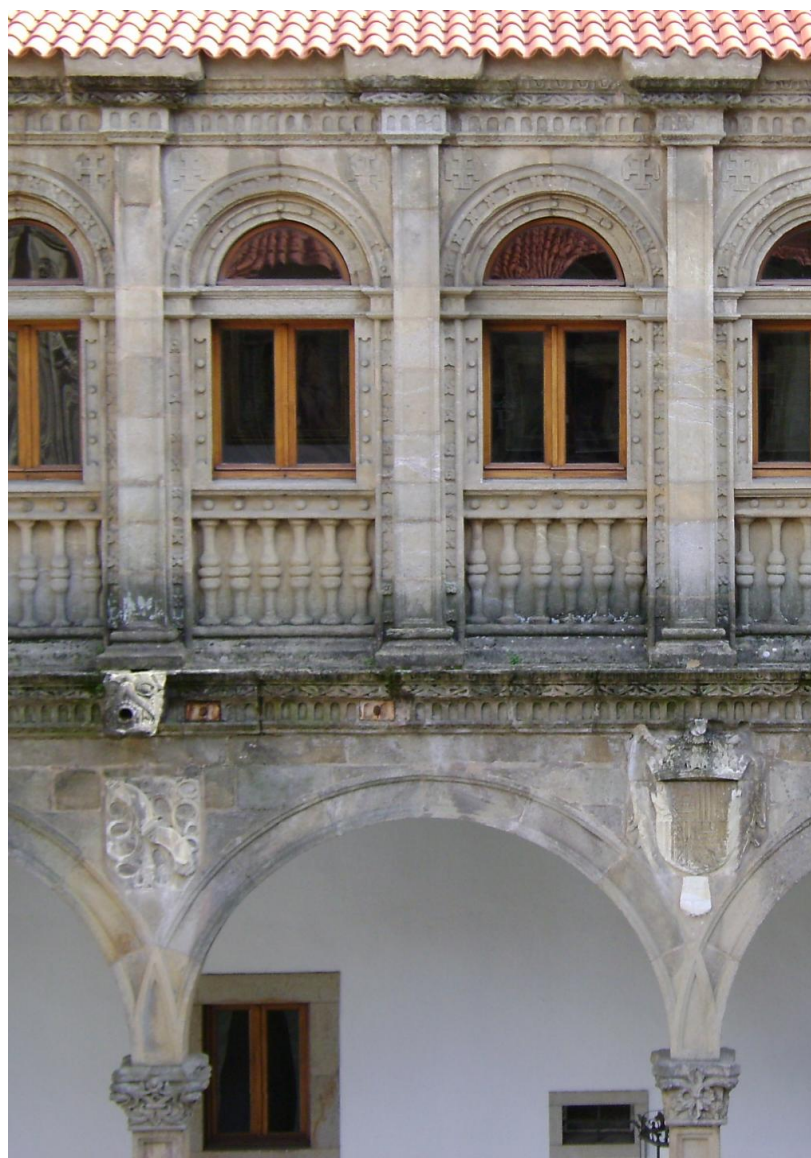


Fig.26_ Detalle del lienzo superior del claustro delantero del Hospital Real en Santiago de Compostela.

Hoy día vemos que Hontañón resolvió el tema de la estabilidad del claustro atando los lienzos a los muros perimetrales mediante arcos, pero las columnas siguieron a ser esbeltas y en la planta superior pervivió el sistema binario de arcadas. Parece que lo que Gil de Hontañón tenía en mente a la hora de proponer su solución era un claustro que siguiese la línea del existente en el Colegio de Santiago Zebedeo de Salamanca, fundado por Alonso III de Fonseca, pero claramente no se llevó a cabo ninguna asimilación de proporciones ni forma, permaneciendo el claustro con toda una gama de decoraciones propias de Egas: la cruz de Jerusalén, las bolas, las rosas cuadri-folias y el balaustre, que le confieren a este diseño la certeza de haber sido diseñado en su totalidad por Egas y reutilizado finalmente por Hontañón.

En cuanto a la coronación: tenía una cornisa alta y con demasiado vuelo para el ancho de las paredes, sin existir ni torres, ni estribos ni otra guarnición, había, eso sí, una crestería encima de la cornisa, a la que le llama coronamiento en el informe. La cornisa que existe hoy día, al igual que la imposta que separa las dos plantas, tienen mucha semejanza con la cornisa que recorre toda la fachada, siendo seguramente diseñada por Egas, pero la cornisa del patio no es tan exagerada como se informaba en 1560, aunque tampoco dispone, como dictaba Hontañón, de *“buenas molduras al romano de media vara de vuelo con gárgolas que midan una vara”*, por lo que entendemos que una parte de la cornisa la pudo utilizar Gil de Hontañón para realizar la imposta de los claustros, puesto que la imposta posee gárgolas que se presentan horadadas para evacuar limpiamente el agua de la lluvia, careciendo la cornisa de dichas gárgolas. Este desplazamiento de las gárgolas tiene su claro punto de partida en el vecino Claustro de Santiago Alfeo, fundado también por Alonso III de Fonseca, ya que

en él aparecen unas gárgolas en el entablamento intermedio de sus lienzos, presentándose simplemente como decoración ya que no están horadadas.

Así pues anteriormente existiría otra imposta que se desechó y que probablemente se asemejaría a la imposta exterior que recorre las fachadas del hospital.

Al hilo de las gárgolas, cabe también constatar que las de los patios se familiarizan en cuanto a temática y estilo con las exteriores, y aunque en el informe Rodrigo Gil de Hontañón propone a parte de los patios el reformar la fachada principal del Hospital consolidando los muros y substituyendo la cornisa por otra más sencilla que presente menos problemas de estabilidad. Como se puede observar, aunque se estabilizó la fachada, se mantuvo la cornisa primigenia.

Al respecto de los capiteles de los claustros, son formulaciones o variables que responden a unos modelos que se pueden encontrar en el tratado de Filarete³¹ así como en otros grabados o estampas de artistas italianos de Quattrocento³², por lo que es bastante posible que Egas conociese estos modelos y los introdujese en su fábrica, resultando improbable que sean realizaciones de mediados del siglo XVI.

Incluso sabiendo que Hontañón realizó los arcos de atadura entre los lienzos y los muros perimetrales, el resto de arcadas, las que conforman los lienzos, entendemos que se reutilizaron las realizadas a comienzos del siglo XVI por Francisco de Vargas, vecino de Toledo³³. Así pues varios

31 Antonio Averlino “Filarete”. Tratado de arquitectura. Edición a cargo de Pilar Pedraza Ephialte. Instituto de estudios iconográficos Vitoria-Gasteiz 1990. p 143.

32 Rosende Valdés, A. El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela. Consorcio De Santiago. 1999, Ed. Electa. p76.

33 Vila Jato, Mª Dolores. El Primer Renacimiento Galaico-Portugués. Artículo extraído de: Do Tardogótico ó Manierismo. Galicia e Portugal. Fundación Pedro Barrié de la Maza / Fundação Calouste Gulbenkian. 1995. Coordinador: Valle Pérez, X. C. p133.



Fig.27_ Detalle de los arbotantes del claustro delantero del Hospital Real en Santiago de Compostela.



Fig.28_ Detalle de las columnas del claustro delantero del Hospital Real en Santiago de Compostela.

maestros canteros que llegaron con Egas de Toledo proseguirán luego en el Claustro Catedralicio y en el Colegio de Fonseca, donde se vuelven apreciar dichas molduras de las arcadas entrelazadas en los salmeres.

En resumidas cuentas, el claustro que hoy día vemos no es tan Hontañoniano como hasta ahora se supuso. Obviamente cambió respecto al primigenio como los arcos arbotantes o la redistribución de la cornisa y del coronamiento, pero lo más sensato será pensar que lo que hizo Rodrigo Gil de Hontañón fue valerse de la fábrica claustral de Egas y disponerle unos arcos de atado para que quedase estabilizada puesto que como ya se sabe, una vez muertos los Reyes Católicos, fueron escasos los fondos que Carlos I y Felipe II destinaron a la fábrica hospitalaria debido a que sus intereses y visión geopolítica cambiara completamente.

Centrándonos ahora en la propia métrica de los elementos arquitectónicos que componen las alas en la planta baja, se debe valorar que aunque no aparece en los tratados específicamente, o por lo menos yo no los manejo,

el espesor del fuste si sigue la regla que se le aplicaba al grosor de la pared de una iglesia en los tratados de finales del siglo XV, puesto que la relación entre el espesor del fuste y la luz de arcada es 1/10. La columna inferior presenta una altura de 14,50p, donde la basa mide 0,90p de altura, el fuste 12,25p y el capitel 1,33p. Su pedestal tiene 2,33p de altura.

Propiamente la luz de la arcada mide 11,36p, a primera vista inquietante, pero si tenemos en cuenta también el espesor del fuste, la luz de la arcada resulta de dividir los 12,50p que distan los ejes de arcada en 11 partes, siendo diez partes la luz de arcada y 1 parte el espesor del fuste. Tampoco ha debido de ser casualidad que la proporción áurea de 7p (11,32p) y la raíz cuadrada de 8p (11,31p) sean prácticamente la dimensión que tiene de luz cada arcada del claustro, entrando en juego, para la composición del lienzo, las relaciones que se desprenden de 7p y 8p, ajustando las relaciones que se dan en el conjunto y en sus partes.

La composición general del claustro responde a razones

que denotan una búsqueda de ritmo y proporción. En planta vemos que los patios delanteros poseen 7x5 columnas, siendo su relación de arcadas de 6x4, relaciones $\sqrt{2}$ y sesquiáltera respectivamente. Si tenemos en cuenta los muros perimetrales del claustro, la relación de arcadas es 6x8, o lo que es lo mismo 3/4.

En alzado, los patios tienen una altura en su planta inferior de 25p, mientras que la columna superior es de 12,50p, y el entablamento y la crestería, aproximadamente, estarían en torno a la mitad de dicha columna, siguiendo así una relación aritmética básica para los planteamientos generales, como hasta ahora ha sucedido en el resto de la fábrica.

Los parámetros generales del claustro se pueden ver en clave musical obteniendo en sus relaciones la octava, la cuarta y la quinta. Estos parámetros surgen en planta y en alzado, denotando la ansiada armonía de proporciones. Esta es la gran diferencia con el Medioevo en tanto que lo que se pretende en el espacio es integrar y controlar las distintas dimensiones de forma unitaria.



Fig.29_ Fotografía tomada en las obras de adecuación del Hospital Real a Parador, donde se aprecia el remate inconcluso de la Fachada Este. Revista Nacional de Arquitectura, Año XIV. Madrid. 1954. p8.



Fig.30_ Vista del Hospital Real de Santiago en su flanco Oeste. W. Collins. Cathedral cities. 1909. (Técnica: Acuarela)

AMPLIACIÓN DEL HOSPITAL: 2ª FASE CONSTRUCTIVA

Una vez se terminó de construir la primera fase del Hospital, muertos los Reyes Católicos, la obra ya no seguiría la rectitud inicial ni dispondría de holgados fondos para su digno remate, prosiguiendo la obra del interior del recinto de una forma que resultase más económica: en madera, hasta que en la etapa barroca se realizará definitivamente en piedra.

Del muro perimetral del Hospital se desprende que sufrió varias modificaciones puesto que no terminaba donde hoy vemos ya que la imposta de la fachada Oeste remata a la altura de la primera fase construida del Hospital, y la cornisa un poco antes. Por el contrario, la cornisa e imposta de la fachada Este sí que llegan hasta el encuentro con la fachada Norte y hacen el quiebro en esquina, pero ello es debido a la rehabilitación acaecida a mediados del S. XX para uso de Parador, pues en las fotos de esta obra (fig29) se observa que ni la cornisa ni el muro terminaban en esquina ni estaban bien trabados. Ello indica que el Hospital Real, una vez acabada su segunda fase, tendría mayores dimensiones de las actuales, como también constatamos en los análisis de los planos.

Un elemento que ayuda a ratificar que inicialmente el Hospital tendría una mayor dimensión longitudinal con respecto al actual, o sea, que el muro Norte estaba situa-

do más hacia el Norte, son las gárgolas y su disposición en las cornisas. La fachada Sur y la fachada Este presentan las gárgolas mal distribuidas, algo que no tiene sentido que se proyectase de esta forma. La fachada Sur se desmontó completamente para sanear los muros, por lo que es entendible que se pudiesen recolocar sin el menor cuidado. Si equidistribuimos sus gárgolas obtenemos una distancia razonable de 15p entre gárgolas. Siguiendo el mismo criterio, atribuimos esta distancia entre gárgolas a la fachada Este, obteniendo justamente 24 gárgolas en el teórico plano del Hospital Real diseñado con sus dos fases completas. Por lo que no nos sorprende que hoy en día haya 23 gárgolas en esta fachada, que son las que llegaban hasta el muro Este cuando el Hospital Real se rehabilitó para Parador a mediados del siglo XX, faltando la esquina del Noreste, donde estaría ubicada la vigesimocuarta gárgola.

Entendemos que en una primera fase se realizó todo el conjunto en sillar, aunque en el proyecto se estipulaba realizar en sillar sólo la fachada meridional. Una vez comenzada la segunda fase, al no disponer de los recursos económicos necesarios, se optó por proseguir la línea noble del edificio sólo por el flanco más visible: el Este, realizándolo con fábrica de sillar y prosiguiendo el remate de la imponente cornisa existente, levantando el resto de los muros con mampostería y sin continuar con la cornisa que proyectara Egas. Cuando en el siglo XVIII se construyeron en piedra los patios barrocos del Hospital, seguramente fue cuando se varió el perímetro Norte para ajustarlo a las nuevas dimensiones interiores. Y finalmente con el proyecto del Parador, a mediados del siglo XX, se uniformizó la altura de cornisa, que se encontraba bastante desvirtuada en las fachadas Oeste y Norte, y se rehizo el encuentro de los muros Norte y Este para fortalecer la esquina, ya que no estaba bien trabada.



Fig.31_ Fachada del Hospital Real en Santiago de Compostela.

FACHADA

El alzado meridional es la fachada principal del hospital, aquella que conforma su imagen exterior, y aunque a día de hoy está desfigurada por los añadidos posteriores, no se asemeja a ninguno de los hospitales expuestos anteriormente³⁴.

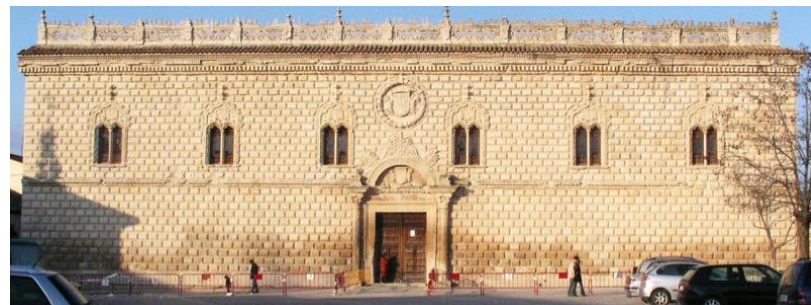


Fig.32_ Fachada del Palacio de Medinaceli en Cogolludo.

La búsqueda de una imagen poderosa y unitaria la obtuvieron de los palacios del Quattrocento italiano, cuyo esquema de edificio era una gran masa cúbica, aislada del resto de la ciudad, autosuficiente y polifuncional, en el que predominaba en la fachada almohadillada la horizontalidad amparada mediante una gran cornisa, su interior se estructuraba mediante un patio central. Concretamente el modelo a seguir fue el de la Banca Medicea de Milán, hoy destruido, realizado probablemente por Michelozzo, aproximadamente entre 1455-1460, y que aparece en el tratado de Filarete (fig33).

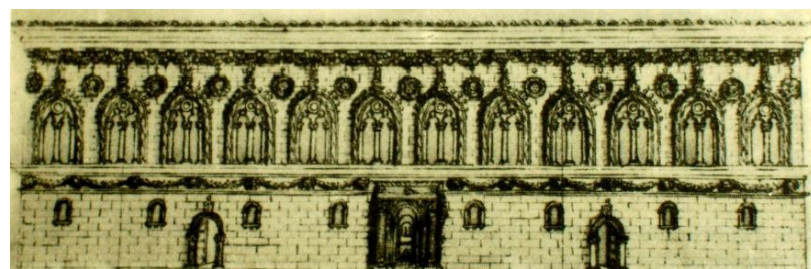


Fig.33_ Fachada del Banco Mediceo en Milán. Antonio Averlino "Filarete". Tratado de arquitectura. Edición a cargo de Pilar Pedraza Ephialte. Instituto de estudios iconográficos Vitoria-Gasteiz 1990. p386.

34 La imagen que se quiere dar del Hospital, en una ciudad donde por aquel entonces su catedral se asemejaba más a una fortaleza que a una iglesia, no puede ser abierta y fresca como los demás, puesto que aún eran recientes las convulsas guerras acaecidas en Galicia por diferentes intereses políticos, económicos y sociales, que traspasaron incluso fronteras. Pero esto no le lleva a realizar almenas, ni torres, ni elementos defensivos, por lo que la imagen que se pretende dar es la de unidad y fuerza, pero no por la vía de la intimidación, puesto que entre otras cosas, implantaron el Tribunal de Justicia que se ganó rápidamente la confianza del pueblo, redujeron la capacidad de maniobra de la nobleza y alejaron a Alonso II de Fonseca, por la vía del halago, del peligroso escenario gallego, del que quería tener el monopolio.

De la fachada milanese derivaron otras como el palacio de Orsini en Nola o el palacio Sanseverino en Nápoles. Justamente la de Orsini se antoja como el modelo directo del palacio de Medinaceli en Cogolludo³⁵ (fig32), el cual, no por casualidad, se encuentra cercano a Toledo, lugar donde Egas residía.

El palacio de Medinaceli fue trazado en 1492 por Lorenzo Vázquez, el mismo arquitecto que realizó el Colegio Mayor de la Santa Cruz en Valladolid, por lo que seguimos en la línea de que Diego de Muros III, que fue una parte importante en la obra vallisoletana, pudo ser en mayor medida que los Reyes Católicos, la persona que más controló la forma del edificio compostelano, no en vano fue él quien contrató, gestionó y pagó la obra de la portada, una vez fallecidos los Reyes Católicos.

Aunque ciertamente Cogolludo y Toledo disten muy poco, el modelo milanés a través de Filarete, también pudo influir directamente en el Hospital Real, o incluso algún otro palacio que se nos escape.

Las fachadas de esta serie de palacios desarrollaron un esquema métrico en base al doble de la proporción áurea, teniendo de longitud unos 150p³⁶. Así pues el Hospital Real, de 250p de fachada, presenta múltiples proporciones, entre las que destaca el triple de la proporción áurea, que conforma la totalidad de la fachada.

35 Iborra Bernard, Federico. El problema de las fachadas asimétricas en la arquitectura residencial del tardogótico castellano. pp339-352. Artículo extraído del libro: La arquitectura tardogótica castellana. Entre Europa y América. Ed Alonso Ruiz. 2011.

36 Iborra Bernard, Federico. El problema de las fachadas asimétricas en la arquitectura residencial del tardogótico castellano. pp339-352. Artículo extraído del libro: La arquitectura tardogótica castellana. Entre Europa y América. Ed Alonso Ruiz. 2011. Concretamente la Banca Medicea mide 87,5x27 brazas florentinas, que vienen a ser 196 palmos de longitud. (200palmos de longitud son 150p). En la península también siguen este esquema, además del palacio de Medinaceli en Cogolludo, cuando menos la Casa de los Momos en Zamora, el palacio de los duques del Infantado en Guadalajara y el palacio de los duques en Gandía.

ESPACIO

De tres focos provienen las influencias espaciales de Egas en el Hospital Real: el Quattrocento italiano, la arquitectura Centroeuropea y la arquitectura de Toledo.

El Quattrocento italiano, entendido éste desde la perspectiva que tiene Filarete de la arquitectura y que se desprende de su tratado. La voluntad del Filarete en la adopción de figuras simples como contenedores de la totalidad de la obra y su proceso de división modulada para el establecimiento derivado de las partes, de lo general a lo particular, coincide plenamente con la idea clásica y renaciente del corpus arquitectónico y se opone frontalmente a los métodos aditivos de la construcción medieval, de lo particular a lo general.

El acuerdo dimensional, correspondiente a la plena noción clásica de la symmetria, es la preocupación constante y obsesiva del Tratado filaretiano.

Es el cuadrado su referente a la hora de componer, prestigiado por la medida humana -desde Vitrubio-, connota equilibrio e igualdad de partes. Traduce el ratio más sencillo imaginable 1:1, elude la proporción áurea de Pacioli y también distintas reglas de Alberti. Su geometría es más elemental y su matemática dista mucho de las especulaciones de Pacioli y sus discípulos. Su utilización del cuadrado también dista mucho de la de Bramante, que en su proyecto de San Pedro lo utiliza como paradigma de

lo absoluto. Filarete más bien utiliza el cuadrado con una cierta sencillez necesaria, bajo condiciones de una geometría rudimentaria. Del cuadrado derivan los espacios parciales por divisiones sucesivas, la retícula proyectual o cuadrícula y el problema de la escala³⁷.

Observando las figuras que dibuja Filarete en su tratado tenemos claras referencias que Egas pudo haber tomado para la planta y que no se pueden pasar por alto³⁸, y aunque Egas no dispusiera de este tratado, es obvio que las ilustraciones y grabados se difundían con mucha mayor rapidez que los tratados en aquella época, pudiendo obtenerlos fácilmente.

La ascendencia Centroeuropea de Egas, con Egas Cuman y Hanequin de Bruselas a la cabeza, que vinieron a España a mediados del siglo XV y trajeron con ellos los parámetros constructivos con los que se trabajaba por aquel entonces en Flandes, también se deja notar, aparte de por sus interesantísimas decoraciones, por las reglas estructurales que los arquitectos empleaban para el proyecto de sus iglesias: partir de un gran módulo, y que en nuestro caso es 30p, a partir del cual se obtienen las proporciones generales de la iglesia, mediante relaciones aritméticas simples.

Pero quizás sea en Toledo, donde fijó su taller y desarrolló su principal labor profesional, en donde Egas adquirió las pautas que le otorguen un salto de cualidad respecto a los anteriores planteamientos. De la Catedral podrá aprehender su distribución interior y la organización del repartimiento de naves y tramos, que se disponen en relación áurea³⁹, proporción que proviene ya del conoci-

37 Arnau Amo, J. La teoría de la arquitectura en los tratados. Artes gráficas Flores. Albacete. 1988. Vol3, pp7-15.

38 Antonio Averlino "Filarete". Tratado de arquitectura. Edición a cargo de Pilar Pedraza Ephialte. Instituto de estudios iconográficos Vitoria-Gasteiz 1990, p186,190.

39 Merino de Cáceres, J. M. Metrología y composición en la ar-

miento en Al-Ándalus y se introdujo en la España cristiana antes que la introdujesen como novedad gótica los franceses o que Luca Pacioli la desarrollase a finales del siglo XV en los círculos italianos de teorización arquitectónica.

El Islam utilizaba sistemas escalares que por adición de unidades generaban una composición de ritmos que proliferaban en hábiles agregados combinatorios⁴⁰, y por lo que parece en el Hospital Real, Egas aplicó estos conocimientos como método de composición proyectual.

Esta forma de entender los espacios, en la que aún lo más interesante de cada lenguaje del momento, es de donde probablemente surga el desplazamiento del cuadrado, empleado en la planta de gran parte de los hospitales del quattrocento italiano, en favor del rectángulo, que aporta una más rica secuencia de espacios.

En cierto modo Egas aprende de la concepción espacial de la arquitectura Oriental en esa forma de recorrer los espacios que se realiza por saltos o conexiones ortogonales, en donde cada espacio conjuga sabiamente los efectos de contraste, entre ambientes diferentes, con los de ritmo, proporciones y armonía dentro de cada ambiente. Es por lo tanto un hecho de que Oriente y Occidente han sido polaridad constante de nuestra historia, constatable todavía en el siglo XX por la polémica Unamuno-Gasset⁴¹.

quitectura medieval española. Dpto.Composición. ETSAM.2002. p398.

40 Arnau Amo, J. La teoría de la arquitectura en los tratados. Artes gráficas Flores. Albacete. 1988. Vol1. p181

41 Chueca Goitia, Fernando. Invariantes castizos de la Arquitectura Española. Seminarios y Ediciones S.A. Madrid, 1971. (1ª ed. 1947). P40. A este respecto dice: "Las dos grandes figuras rectoras del pensamiento moderno español, Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset, se enfrentaron en este agudo y eterno problema español: Unamuno empuñó su lanza de Quijote por África, y Gasset hizo brillar al sol su europeo escudo. África y Europa están siempre frente a frente en la historia de España. El Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago se construía exactamente por los mismos años que la Giralda de Sevilla. España está entre estos mundos, dibujando su intrahistoria siguiendo a Unamuno".

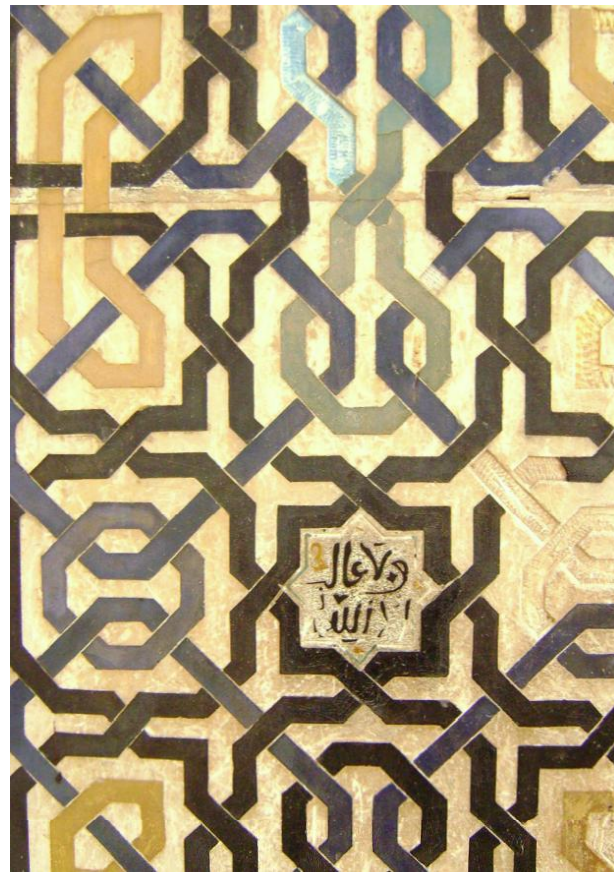


Fig.34_ Detalle ornamental en el Palacio de la Alhambra.

CONCLUSIONES

Es relevante que el edificio se hizo pensando en un todo, en el conjunto, y que a partir de él se fueron dividiendo las partes según unas directrices trazadas a priori, no es pues, como los conceptos medievales, suma de adiciones. A tenor de esto escribe Portoghesi en su Introducción a la edición de Alberti de *"il Polifilo"*⁴²:

⁴² Alberti, *il Polifilo*. ed Grassi, Milán, 1972. p49.

"el elemento caracterizador del organismo es su unidad y centralidad, el tener un principio y un fin, un delante y un detrás, un arriba y un abajo, un adentro y un afuera. Es evidente que para una poética de este género adquiere particular valor todo aquello que posee la capacidad de definir, de limitar. La tendencia a considerar el diseño mental como programa preciso que define la forma por medio de líneas y ángulos es consecuencia directa de la tendencia a reducir los objetos a sus contornos, a sus límites, acentuando, a través del volumen, su individualidad. La forma es cognoscible y controlable desde la mente a través de sus límites y estos límites, convertidos en instrumento esencial de conocimiento, signos del dominio del hombre sobre la naturaleza, asumen un valor simbólico".

También debemos destacar que el ajuste de medidas que observamos en la fábrica no es fruto de una mala praxis ni de indecisión en los criterios tomados sino que es norma general entre todos los proyectistas, de ello da buena fe Alberti en su tratado al hablarnos del concepto de Finitio, basado en que aunque la arquitectura sea estática en principio, ello no impide que la medida de sus partes sea susceptible de un ajuste en función de su participación en el todo⁴³, por lo que el edificio que diseñó Egas intenta aunar las fórmulas aritméticas y geométricas conscientemente de sus limitaciones y ajustes necesarios.

Las razones utilizadas a lo largo del Hospital Real son básicas y se extraen del cuadrado. Son las que ya aportaba Pitágoras al descubrir las consonancias del sistema musical griego, que se podían expresar por la sencilla progresión numérica 1:2:3:4 y por sus razones 1:2, 1:3, 2:3, 3:4⁴⁴.

⁴³ Arnau Amo, J. La teoría de la arquitectura en los tratados. Artes gráficas Flores. Albacete. 1988. Vol2.

⁴⁴ Ching, F. Arquitectura: Forma, Espacio y Orden. Ed. G. Gili 1989.

A ellas se le suma la "medida cierta" $\sqrt{2}$ que fue básica en el románico y el número de oro ϕ que en la península Ibérica se introdujo con el Islam y del cual se apropiaron los cristianos⁴⁵. En cuanto a las razones ancho-alto se componen, prácticamente la totalidad de los espacios del edificio con la más elemental de las formas arquitectónicas, el cuadrado.

Con las medidas ciertas ϕ y $\sqrt{2}$, el sistema escalar y el principio de los números enteros pequeños, Egas aplicó un esquema de relaciones que se concilian con un sistema de orden superior, las proporciones expresan el orden cósmico y la música, siendo ello la mejor forma para que la disciplina arquitectónica alcance el status de las artes Quadrivium⁴⁶. Su relación cosmológica macrocosmos-microcosmos queda patente en la búsqueda de un edificio-ciudad, que relaciona cada parte con su todo, y la forma de enlazar la aritmética con la geometría, gracias a la Finitio, le ayuda a conciliar posturas y acercarse a proporciones musicales armónicas. Este edificio combina perfectamente las artes del Quadrivium que tanto buscaban los artistas del Quattrocento para poder así alcanzar su fin último que era dignificar sus obras hasta convertirlas en un Arte Mayor.

Como epílogo remarcar que la pequeña escala era un matiz de gusto y no de cultura, concluyendo el estudio remarcando que el gusto de Egas era flamenco, pero su arquitectura, por medio de la métrica y proporción era claramente renaciente.

⁴⁵ Merino de Cáceres, J. M. Metrología y composición en la arquitectura medieval española. Dpto.Composición. ETSAM.2002. p398.

⁴⁶ Michelutti, Marta. Conservatorio di Musica "G. Verdi" Di Milano. Corso di Cultura Musicale Generale (Joanne Maria Pini). <http://digilander.libero.it/initlabor/musica-architettura-michelutti/musica-architettura-marta1.html#Anchor-Indice-49575>. 2002-2003

BIBLIOGRAFÍA

Aguayo, Antonio. Simbolismo en las fachadas renacentistas compostelanas. Ediciós do Castro, 1983.

Alberti, il Polifilo. ed Grassi, Milán, 1972.

Alonso Ruiz, Begoña. La arquitectura tardogótica castellana. Entre Europa y América. Ed Alonso Ruiz. 2011

Antonio Averlino "Filarete". Tratado de arquitectura. Edición a cargo de Pilar Pedraza Ephialte. Instituto de estudios iconográficos Vitoria-Gasteiz 1990.

Arnau Amo, Joaquín. La teoría de la arquitectura en los tratados. Artes gráficas Flores. Albacete. 1988. Vol1, Vol2, Vol3.

Baquero, Aurelio. Bosquejo histórico del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Dip Provincial de Zaragoza, 1952.

Benévolo, Leonardo. Historia de la Arquitectura del Renacimiento. La Arquitectura Clásica (del Siglo XV Al Siglo XVIII).Gustavo Gili, 1988.

Caamaño Martínez, J. Contribución al estudio del gótico en Galicia. Valladolid, 1962.

Castillo, Miguel Angel. Renacimiento y manierismo en España. Historia del Arte 28. Grupo16, Barcelona, 1989.

Castro Santamaría, Ana: Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento. Caja Duero, Salamanca 2002.

Carrero Santamaría, Eduardo. Las catedrales de Galicia durante la Edad Media. Claustros y entorno urbano. Fundación Pedro Barrié de la Maza. 2005.

Ching, F. Arquitectura: Forma, Espacio y Orden. Ed. G. Gili 1989.

Chueca Goitia, Fernando. Historia de la Arquitectura Española, Edad Antigua y Edad Media. Ed. Facsimil De La De 1964. Ed. Fundación Cultural Santa Teresa. 2001. Ávila.

Chueca Goitia, Fernando. Invariantes castizos de la Arquitectura Española. Seminarios y Ediciones S.A. Madrid, 1971. (1ª ed. 1947)

Curiel Esparza, Jorge. Cantó Perelló, Julián. Calvo Peña, María Asunción. Las ordenanzas municipales en la Edad Media. Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción, A Coruña, 22-24 octubre 1998, eds. F. Bores, J. Fernández, S. Huerta, E. Rabasa, Madrid: I. Juan de Herrera, SEdHC, U. Coruña, CEHOPU, 1998.

Dias, Pedro. Do Tardogótico o Manierismo. Galicia e Portugal. Coordinador: Valle Pérez. Fundación Pedro Barrié de la Maza / Fundação Calouste Gulbenlian. 1995.

Durero, Alberto. De la medida. Edición Jeanne Peiffer. Ediciones Akal S.A. 2000. Título original: Underweysung der messung. MDXXV.

Falomir Faus, M. Arte en Valencia. 1472-1522. Valencia 1996.

Fernández Doctor, Asunción. El Hospital Real y General de Ntra. Sra. De Gracia de Zaragoza en el siglo XVIII. Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C). Excma. Diputación de Zaragoza, 2000.

Fernández Rodríguez, Begoña. La hospitalidad medieval. El hospital viejo de Santiago de Compostela. Extraído del libro: Memoria Artis. Xunta de Galicia. 2003.

Fernández Salas, José. El oficio de la construcción durante el Renacimiento compostelano. Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Sevilla, 26-28 octubre 2000,

eds. A. Graciani, S. Huerta, E. Rabasa, M. Tabales, Madrid: I. Juan de Herrera, SEdHC, U. Sevilla, Junta Andalucía, COAAT Granada, CEHOPU, 2000.

García, Simón. Compendio de arquitectura y Simetría de los templos. Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid. 1991.

García Guerra, Delfín. El Hospital Real de Santiago (1499-1804). Fund. Pedro Barrié de la Maza. 1983.

García Oro, J. Galicia en los siglos XIV y XV. La Coruña, 1998.

Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes. Arquitectura en la Valencia del Siglo XVI. El Hospital General y sus artífices. Ed. Albatros. Valencia. 1998.

Gorriti Yangüas, Raúl. Catedrales Renacentistas. 2005 ed. Jaguar SA.

Hoag, Jonh. Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI. Xarait ediciones 1985, Madrid.

Huerta, Santiago. Las reglas estructurales del gótico tardío alemán. Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Burgos, 7-9 junio 2007, eds. M. Arenillas, C. Segura, F. Bueno, S. Huerta, Madrid: I. Juan de Herrera, SEdHC, CICCOP, CEHOPU, 2007.

Iborra Bernard, Federico. El problema de las fachadas asimétricas en la arquitectura residencial del tardogótico castellano. Artículo extraído del libro: La arquitectura tardogótica castellana. Entre Europa y América. Ed Alonso Ruiz. 2011.

Insua Cabanas, Mercedes. Arquitectura Hospitalaria en Galicia. Dentro de: O Hospital Real de Santiago de Compostela e a hospitalidade no camiño de peregrinación. Coord. Xose Manuel García Iglesias. Ed. Xunta de Galicia 2004.

López-Calo, José. O feito diferencial galego na música. Relatos do encontro "o feito diferencial galego na música" celebrado en la sede del Museo del Pueblo gallego en Santiago en 1997. A editorial da Historia, 1998.

López Ferreiro, A. Galicia no último terzo do século XV. Tomo I. 2008. Facsímil de 1883.

Marías, Fernando. La arquitectura de la ciudad de Valencia en la encrucijada del siglo XV: lo moderno, lo antiguo y lo romano. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte vol. 12 .2000, pp25-38

Merino de Cáceres, José Miguel. Metrología y composición en la arquitectura medieval española. Dpto. de Composición arquitectónica. ETSAM enero 2002.

Michelutti, Marta. Conservatorio di Musica "G. Verdi" Di Milano. Corso di Cultura Musicale Generale (Joanne Maria Pini). <http://digilander.libero.it/initlabor/musica-architettura-michelutti/musica-architett-marta1.html#Anchor-Indice-49575>. 2002-2003

Nieto Alcaide, V., Morales, A. y Checa Cremades, F.. Arquitectura del Renacimiento en España. Madrid 1989

Nieto Alcaide, V. y Checa Cremades, F. El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico. Madrid, 1980.

Palacios Gonzalo, José Carlos: Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento Español. Instituto para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1990.

Pereira, Paulo. Do Tardogótico o Manierismo. Galicia e Portugal. Coordinador: Valle Pérez. Fundación Pedro Barrié de la Maza / Fundação Calouste Gulbenkian. 1995.

Pérez Costanti, Pablo. Diccionario de artistas que florecieron en galicia durante los siglos XVI Y XVII. Edita Consellería da Presidencia e Administración Pública. 1988.

Pevsner, Nikolaus. Historia de la tipología de las arquitecturas, Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1979.

Portela Pazos, Salustiano. Decanologio de la S.A.M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela. Santiago. Seminario Conciliar, 1944. Dentro del Boletín de la Real Academia Gallega. nº 281-284.

Rabasa Díaz, Enrique: Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX. Akal, textos de arquitectura. Madrid 2000.

Revista Nacional de Arquitectura. Año XIV. Madrid. 1954

Rosende Valdés, Andrés. El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela. Consorcio De Santiago. 1999, Ed. Electa.

De este libro se recogen las citas:

A.H.U.S. Hospital Real. Escrituras, nº93 (1513-1522), fol. 1r.

A.H.U.S. Hospital Real. Escrituras, nº94 (1509-1513), fol. 50v.-51r.

A.H.U.S Hospital Real. Cédulas, Provisiones y Órdenes Reales, 1, nº 6.

A.H.U.S. Hospital Real. Pliego independiente. Transcrito por Villamil. Galicia histórica. Col. Diplomática, pp602-606.

Fernández de Boán, J y R. General descripción del Reyno de Galicia. ca. 1640.

Soraluce Blond, Jose Ramón. Historia De La Arquitectura Restaurada. ed Universidad de A Coruña. 2008

Vila Jato, Mª Dolores. El Primer Renacimiento Galaico-Portugués. Artículo extraído de: Do Tardogótico ó Manierismo. Galicia e Portugal. Fundación Pedro Barrié de la Maza / Fundação Calouste Gulbenkian. 1995. Coordinador: Valle Pérez, X. C.

Vila Jato, Maria Dolores. O Renacemento. Edicios Do Castro, Sada, A Coruña, 1993.

Viollet-le-Duc, E. La construcción medieval. Instituto Juan de Herrera, ETSAM.1996.

Wilkinson, Catherine. The Hospital of Cardinal Tavera in Toledo. New York, 1977.

Yarza Luaces. Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía. Madrid, Edit. Nerea, 1993.

Zevi, Bruno. Saber ver la arquitectura. Editorial Poseidon. 1981.

Zuazo, Secundino. Los orígenes arquitectónicos del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Madrid, 1953.

EDIFICIO: Colegio de Santiago Alfeo o de Fonseca en Santiago de Compostela

COLEGIO DE SANTIAGO ALFEO O DE FONSECA

El Colegio de Fonseca es un edificio para la enseñanza y como tal *“sus funciones están configuradas desde el siglo XIII, cuando Alfonso X el Sabio define en las Partidas las clases de estudios: los Generales y los Particulares. Su distribución planimétrica queda también configurada en el siglo XV, cuando surgen los primeros edificios ah hoc adecuando la planta a las funciones que debían cumplir, que venían determinadas por el tipo de enseñanza que impartía, que tenía en la lectura del texto, glosada por el profesor, su fundamento, y donde eran impensables las materias experimentales. Esto imponía la existencia de grandes aulas -Generales- que se completaban con la capilla, rectorado, casa del bedel y biblioteca. La dependencia ordenadora era el patio, al que se accedía desde el vestíbulo abierto a la calle principal, disponiendo a un lado la capilla y al otro el salón grande o general. Los Colegios Mayores y Menores, dado su carácter de internado, añaden una serie de dependencias destinadas al servicio de los colegiales. Eran precisos rectorio, cocina, despensa, habitaciones... que se disponían en torno a las crujiás del patio”¹.*

¹ Casaseca Casaseca, Antonio. Rodrigo Gil de Hontañón. Junta de Castilla y León. 1988. p235.

MOMENTO HISTÓRICO

Este Colegio es la matriz de la futura Universidad de Santiago de Compostela, fue mandado construir por Alonso III de Fonseca, hijo del arzobispo de Santiago Alonso II de Fonseca y Acevedo y de María de Ulloa. Nació en Compostela en 1475 pero se fue a Salamanca a estudiar leyes y teología. Volvió a Santiago, ocupando la mitra compostelana desde 1509 a 1524, siendo arzobispo tuvo un papel muy importante en el panorama gallego como líder político, siendo nombrado por Carlos I miembro de su Real Consejo. Cuando consiguió la mitra toledana en 1523, asentó su residencia en Alcalá de Henares hasta 1534, año de su fallecimiento. Durante este último período ocupó un plano principal en la vida del país y su presencia se reconoce en los sucesos más importantes del reinado del emperador.

Su impronta humanística se deja sentir con fuerza en todos los ámbitos de su vida, siendo mecenas de importantes artista entre los que debemos destacar a dos por su gran transcendencia internacional: Diego de Sagredo, que en 1526 le dedica su Medidas del Romano, y Erasmo de Rotterdam, con el que mantenía correspondencia², Erasmo le dedicó dos libros, puesto que Fonseca fue el principal causante de la introducción de la corriente erasmista en España, prestándole su apoyo y protección para la impresión de sus obras en Alcalá de Henares. No es de extrañar este cultivo artístico, de finalidad divulgadora y educadora, puesto que ya su padre, Alonso II de Fonseca, promovió la primera Introducciones Latinae de

² La relación con Erasmo de Rotterdam se debe en gran medida a que Alonso III contó como secretario personal con Vergara, uno de los más ilustres erasmistas españoles y gran humanista: Pita Andrade, Jose Manuel. Don Alonso de Fonseca y el arte del Renacimiento. Cuaderno de estudios gallegos. T13. Instituto Padre Sarmiento de estudios gallegos. 1958. p186.

Antonio de Nebrija en 1483.

En cuanto a su legado arquitectónico, destacan las fundaciones del Colegio de Santiago Alfeo en Santiago de Compostela y del Colegio de Santiago Zebedeo en Salamanca, destinados ambos para el estudio de los clérigos gallegos, siguiendo los pasos de los más importantes eclesiásticos que le antecedieron, como el obispo de Palencia Fray Alonso de Burgos que fundó San Gregorio de Valladolid, el cardenal Cisneros con el Colegio trilingüe de Alcalá, o el cardenal Pedro González de Mendoza con el Colegio de la Santa Cruz de Valladolid. Los tipos diseñados en este momento no sufrirán modificaciones substanciales hasta el siglo XIX, momento en el que la aparición de una sociedad industrial y burguesa será el motivo de cambios muy profundos tanto en la arquitectura como en el entramado social.

Así a todo, no fue el de Fonseca el primer Colegio en surgir en la ciudad Santa, sino que ello es honor de Lope Gómez de Marzoa, burgués compostelano de grandes ideales religiosos y culturales, que en 1495 funda un Colegio de Estudiantes Pobres gracias a la cesión del monasterio de San Paio que otorgó el abad de San Martín Pinario; en 1499 se revoca este acuerdo para instalar en San Paio monjas benedictinas a causa de la reforma de las órdenes religiosas promovida por los Reyes Católicos, terminándose este primer periplo universitario, aunque Marzoa no cede en sus pretensiones, y así en 1501 funda un Estudio General en una casa en la Rúa Nova, junto Diego de Muros III que por aquel entonces era el deán de la mitra compostelana, y el obispo de Canarias Diego de Muros II, consiguiendo en 1504 la confirmación por



Fig.35_ Estatua de Alonso III de Fonseca inserta en el centro del claustro del Colegio de Santiago Alfeo o Colegio de Fonseca en Santiago de Compostela.

bula de Julio II gracias a Diego de Muros III³. Pero su andadura tendrá poco recorrido, así pues en 1526, cuando Alonso III consigue la Bula papal de la fundación del Colegio Mayor de Santiago Alfeo, se insta a la anexión del Estudio General con todas sus dependencias, siendo definitivamente absorbido por el Colegio de Santiago Alfeo en 1542⁴.

³ Rodríguez Suarez, M^a Pilar. A universidade de Santiago nos séculos XVI e XVII. Artículo extraído del libro: Gallaecia Fulget. V Centenario da Universidade de Santiago de Compostela (1495-1995). Universidad de Santiago de Compostela. Coord. Vila Jato. 1995.

⁴ El colegio de Fonseca comenzó a funcionar provisionalmente en 1522 en el Hospital de la Azabachería, hasta que se pudo trasladar al lugar actual.

PLANTEAMIENTOS ESTÉTICOS LA FAMILIA FONSECA

Antes de comenzar con el análisis de la fábrica colegial compostelana, es preciso definir los planteamientos estéticos de la familia Fonseca, que fue junto a los Mendoza la que propulsó la introducción de las novedades artísticas en la península de la mano de los mejores artistas del momento. Entre sus realizaciones arquitectónicas más destacadas encontramos en Santiago el claustro catedralicio y el Colegio de Santiago Alfeo, en Burgos la escalera Dorada de la Catedral, en Salamanca el convento de las Úrsulas, el Colegio de Santiago Zebedeo, la casa Salina, el Palacio de Monterrey y el sepulcro de Alonso II, en Toledo la Capilla de los Reyes Nuevos y en Alcalá el palacio arzobispal⁵.

Estas obras se deben al mecenazgo de varios personajes de este linaje:

Al arzobispo de Santiago y Patriarca de Alejandría Alonso II de Fonseca, que era sobrino del arzobispo de Santiago y Sevilla Alonso I de Fonseca, se le debe el comienzo del claustro catedralicio compostelano y el convento de las Úrsulas.

⁵ Pita Andrade, Jose Manuel. Don Alonso de Fonseca y el arte del Renacimiento. Cuaderno de estudios gallegos. T13. Instituto Padre Sarmiento de estudios gallegos. 1958. pp173-192.

Al obispo de Burgos Juan Rodríguez de Fonseca, también sobrino de Alonso I de Fonseca, se le debe la escalera Dorada de la Catedral de Burgos, trazada por Siloé, resuelta de forma bramantesca.

El arzobispo de Santiago y Toledo Alonso III de Fonseca, hijo de Alonso II de Fonseca, prosigue la obra claustral santiaguesa, formula los Colegios de Santiago Alfeo y Santiago Zebedeo, encarga el sepulcro de su padre a Siloé, de factura miguelanguésca, donde se extraen las consecuencias formales y tipológicas de este género que trajera a nuestro país Domenico Fancelli, y costea el retablo pictórico encargado a Juan de Borgoña, artista educado en Florencia en el taller de Guirlandaio, ambas obras para el convento de las Úrsulas. Suya también es la Capilla de los Reyes Nuevos en la Catedral primada, puede que trazada por Diego de Siloé, pero realizada por Alonso de Covarrubias, cuyo retablo fue diseñado por Alonso de Berruguete⁶.

Y por último, Alonso de Zúñiga y Acevedo, III Conde de Monterrey y sobrino de Alonso III, encarga la construcción del Palacio de Monterrey en Salamanca y prosigue las obras del Colegio de Santiago Alfeo.

Todas estas obras, que abarcan la primera mitad del siglo XVI, las realizaron varios de los principales maestros de la época: Juan de Álava, Alonso de Covarrubias, Diego de Siloé y Rodrigo Gil de Hontañón, un elenco de maestros que se encuentran en la primera fila de la arquitectura del siglo XVI en España.

Tal como Lorenzo Vázquez fue el maestro de confianza de los Mendoza en las décadas anteriores, será Juan de

⁶ Checa Cremades, Fernando. Don Alonso III de Fonseca. Arte e humanismo no Renacemento español. Artículo extraído del libro: Gallaecia Fulget. V Centenario da Universidade de Santiago de Compostela (1495-1995). Universidad de Santiago de Compostela. Coord. Vila Jato. 1995. p124.

Álava el maestro que comience las obras más importantes de los Fonseca, ya que fue el maestro de confianza de Alonso II, y como tal su hijo continuó confiando en sus servicios. Para los Fonseca traza el claustro de la mitra compostelana, el convento de las Úrsulas, y los Colegios de Santiago Zebedeo y de Santiago Alfeo. En las primeras décadas del siglo Álvaro representa, en la tendencia tradicional, la postura más novedosa de la península por su tratamiento del espacio, del ritmo arquitectónico y de la ornamentación, por lo tanto, a la hora de realizar fábricas religiosas será sin duda uno de los referentes en la península. En las dos primeras obras introduce una serie de grutescos que aportan gran fluidez y riqueza espacial, terminándose las obras aproximadamente como él las había trazado, pero en ambos Colegios, que son obras posteriores, la influencia de Covarrubias y Siloé se dejará sentir hasta tal punto de pasar Álvaro de ser el trazador de las obras al ejecutor del Colegio de Salamanca, adaptándose a los criterios más avanzados de sus sucesores. Al igual que Álvaro relegara a Francisco de Colonia en la Catedral de Plasencia en 1512 por presentar una postura más novedosa, le pasará lo mismo a él en beneficio de Covarrubias y Siloé a partir de 1529.

Aunque puede que Alonso III de Fonseca ya conociese a Siloé por medio de su pariente el obispo de Burgos, lo más probable es que su relación, cuando menos la laboral, comenzase en 1529, año en el que Siloé se desplaza a Toledo, donde Alonso III era arzobispo, para defender su propuesta ante Carlos I sobre la necesidad de realizar la Catedral de Granada a lo romano, lo cual hubo de impresionar a Fonseca, que era un profundo humanista, por lo que será tras este encuentro cuando Alonso III le pida que realice unas nuevas trazas para el Colegio de Salamanca, iniciado diez años antes, pero del que solamente estaba realizada la cimentación y los muros

de mampostería⁷. La historia hubiera sido otra si Siloé se hubiese quedado como maestro mayor de las obras de Fonseca, pero lo cierto es que la Catedral de Granada impedirá irradiar con plenitud el lenguaje siloesco más allá de la región andaluza, por lo tanto, tras dar sus trazas, y realizar el sepulcro del Patriarca Alonso II, no hay constancia documental que lo ligue más con los Fonseca.

Puesto que no podía contar con los servicios de Siloé, en este mismo año se pone en contacto con Alonso de Covarrubias, que por entonces ya era famoso por sus trabajos en Toledo y tierras de Guadalajara. El arzobispo lo emplea en la reedificación del Palacio arzobispal de Alcalá de Henares en 1530 y al año siguiente le encarga en Toledo la gran reforma de la Capilla de los Reyes Nuevos en la Catedral⁸. Siendo ya el maestro de confianza de Alonso III de Fonseca, en 1532 le encarga la supervisión y rectificación de las trazas del Colegio de Santiago Alfeo. Por su parte, en el Colegio salmantino se sabe que trazó un artesonado para el edificio que, trazado por Álvaro, había modificado posteriormente Siloé.

La concepción estética de Alonso III siempre estuvo vinculada al gusto a lo romano, diferenciándose claramente dos etapas, la primera siendo arzobispo de Santiago, donde su maestro mayor fue Juan de Álvaro, y la segunda al llegar a la mitra toledana, más vinculado a la Corte, al foco de Alcalá de Henares y a las influencias europeístas, convirtiéndose entonces en el mecenas más importante de la época, puesto que su labor se vinculó desde Sagredo y Erasmo de Rotterdam a Covarrubias y Siloé.



Fig.36_ Interior de la Catedral en Granada.

7 Nieto, Morales, Checa. La arquitectura del renacimiento en España, 1488-1599. Madrid. 2009 (1ªed.1989). p128.

8 Pita Andrade, Jose Manuel. Realizaciones artísticas de Don Alonso de Fonseca. Cuaderno de estudios gallegos. T23. Instituto Padre Sarmiento de estudios gallegos. 1968. pp41-42.

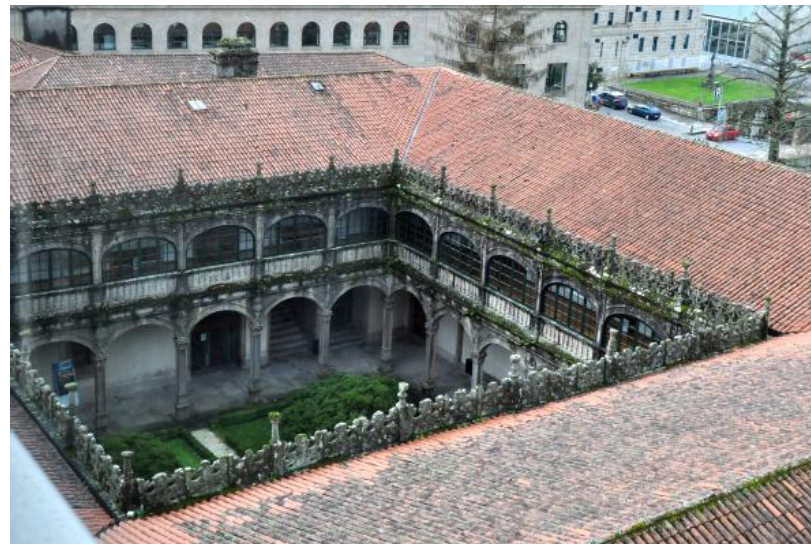


Fig.37_ Vista General del claustro del Colegio de Fonseca en Santiago de Compostela.

EVOLUCIÓN DE LA FÁBRICA

Alonso III de Fonseca había concertado con Juan de Álava las trazas para la construcción del Colegio compostelano en 1521. La bula papal de fundación llegó en 1526, año en el que Alonso III ya se encontraba al frente de la mitra toledana, relegando sus encomiendas gallegas a un segundo plano. En los últimos años de su vida, cuando su salud se comienza a resentir, se dispone a reelaborar unas instrucciones para la ejecución de la fábrica de Santiago Alfeo; para ello Alonso de Gontín se presenta en Alcalá de Henares en 1532 para firmar en su nombre y en el de Jácome García, ambos maestros canteros de la Catedral de Santiago de Compostela, el contrato de obra cuyas nuevas condiciones fueron modificadas por

Alonso de Covarrubias, que por aquel entonces ya era el maestro mayor del arzobispo en las obras toledanas.

Ese mismo año, 1532, Gontín y García cedieron la mitad de la obra a Juan Pérez y Rodrigo Díaz⁹.

Hay constancia documental de que la obra del ala Oeste se comienza en 1533 por Juan Pérez (posteriormente la prosiguen en 1534 Juan do Campo y Alonso González), casi simultáneamente contrata el ala Norte Gregorio de Robín (aunque muere en 1534 y lo substituye Juan de San Miguel, Juan da Cruz y Pedro de Sanjurjo). El contrato de Robín incluye también la capilla, por lo tanto debía hacer el flanco Norte y parte del Este, que aún se seguía construyendo en 1535¹⁰.

En 1536 aún hay constancia de que se estaba realizando el segundo cuerpo de la fábrica¹¹, y ya en 1540 Juan Pérez y Pedro Fernández comenzaron a labrar la portada principal.

Entendemos que el Colegio, en su labor arquitectónica, se acabó definitivamente con la portada, en 1541 o 1542, puesto que en 1542 el Estudio General fundado por Lope Gómez de Marzoa y Diego de Muros II y III, fue definitivamente absorbido por el Colegio de Santiago Alfeo, lo que quiere decir que en aquella fecha ya tendría perfecta y plena capacidad para realizar sus funciones satisfactoriamente¹². En los años sucesivos se llevaron a

⁹ Fraguas Fraguas, Antonio. O Colexio de Fonseca. Instituto de Estudios Galegos "Padre Sarmiento". 1995. p121 y ss.

¹⁰ Castro Santamaría, Ana. Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento, Salamanca, Caja Duero, 2002, pp457-470.

¹¹ Fraguas Fraguas, Antonio. O Colexio de Fonseca. Instituto de Estudios Galegos "Padre Sarmiento". 1995. p121 y ss.

¹² Se ha barajado históricamente 1538 como posible fecha de conclusión del Colegio, ya que fue el año en que se hace cargo de las obras catedralicias Rodrigo Gil de Hontañón, valiéndose de parte de las cuadrillas que trabajaban en el Colegio, pero ello tampoco es indicativo ni excluyente, ya que las cuadrillas trabajaron a destajo simultáneamente en el Colegio, con lo que bien pudo una terminar su contrato y proseguir en la Catedral sin que las otras cuadrillas acabasen su parte de las obras.

cabo las obras de aderezo y ornato, como así se desprende del pintado de la portada de 1548 o de la inscripción que recorre el friso del patio, fechada en 1544.

¿Qué pasó con el ala Sur? No tenemos noticia de su obra, aunque entendemos que fue la primera por la que se comenzó el edificio. Ello nos lo indica claramente la disposición de las columnas del patio, puesto que es el único lienzo que posee un tipo de columna idéntico en todo el ala contando los encuentros con los otros lienzos, por lo que se realizaría antes que sus alas contiguas. Aunque ello ya de por sí se antoja suficiente para constatar que se comenzó por el flanco Sur el Colegio, también lo avala el hecho de que cuando se contrató el ala Norte, se hace contando también con la Capilla, o sea, con parte del ala Este, por lo que es lógico pensar que el primer contrato fue del ala Sur con el General de Teología, que por otro lado es el alma mater del Colegio, ya que es la estancia principal y debería estar en funcionamiento cuanto antes. También refuerza este razonamiento el cambio estilístico que define y marca perfectamente que el ala Sur se realizó en una etapa diferente al resto ya que destacan sus diferencias respecto a los otros tres lienzos del claustro como son el menor tamaño de sus medallones y el doble basamento del que arranca el fuste de la columna.

Puesto que Gontín y García no aparecen en las obras del resto de las alas, cuya hubo de ser el General de Teología y el flanco Sur.

Así pues, entendemos que el Colegio de Santiago Alfeo se comenzó por el General de Teología, se siguió por el ala Sur con su lienzo, el Oeste con su lienzo, el Norte con su lienzo y finalmente la Capilla, realizando también el lienzo completo del ala Este.



Fig.38_ Claustro del Colegio de Santiago Alfeo en Santiago de Compostela

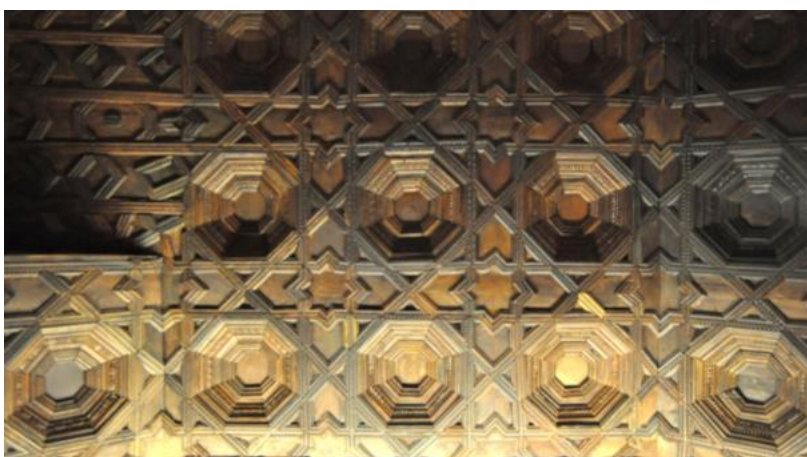


Fig.39_ Detalle techo del Salón General de Teología en el Colegio Fonseca en Santiago de Compostela

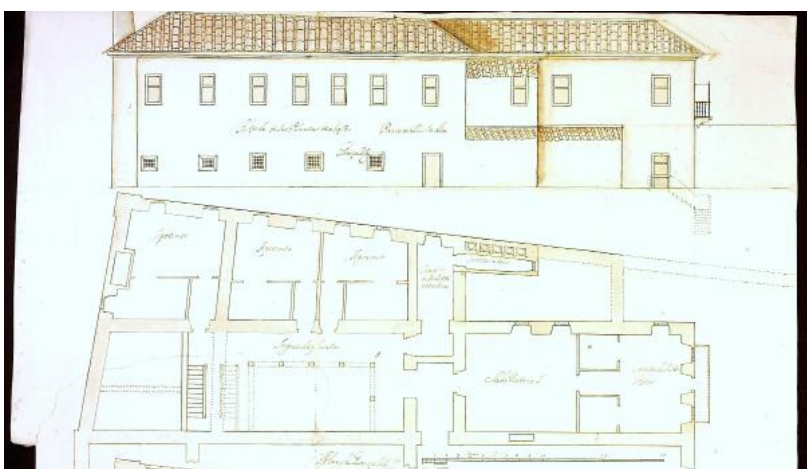


Fig.40_ Trazas de ampliación del Colegio de Fonseca en Santiago de Compostela por su parte Sur.
A.H.U.S., Fondo Universitario, Planos nº3.

DESCRIPCIÓN DEL COLEGIO

El edificio responde a la planta habitual para los Colegios, un cuadrado centrado por un patio en torno al que se disponen y distribuyen las diferentes dependencias. Siguiendo la tipología colegial, se disponen los dos espacios más importantes -la Capilla y el aula General Grande de Teología- en la fachada principal, correspondiente al lado Este, quedando ambos espacios unidos a través del zaguán¹³ y siendo por lo tanto, las únicas dependencias colegiales con cierta autonomía al no regirse bajo la organización del patio.

El claustro está organizado en dos plantas de seis arcadas por lienzo, tanto en el plano inferior como en el superior. Cada planta suma en total 24 columnas prismáticas. En la parte inferior del lienzo las columnas, soportadas por pedestales de diversa factura, sirven de base a los arcos rebajados, en cuyas enjutas se encuentran medallones o escudos. El entablamento que remata esta planta presenta curiosamente gárgolas como simple decoración, talladas en forma de águilas. En su friso corre la inscripción explicativa de la fundación del edificio.

¹³ Monterroso Montero, Juan. Hospitales Y Colegios. Extraído del libro: Artistas Galegos. Arquitectos (O Renacemento). Edición: Nova Galicia Edicións S.L. 2006. p342.

En cuanto al cuerpo superior del lienzo, las columnas también se apoyan sobre pedestales, aunque su presencia es mucho menor al integrarse en la fábrica. El pedestal se uniformiza con la balaustrada que recorre todo el lienzo, y sus arcos carpaneles se desarrollan a partir del fuste de la columna, llegando el trasdós de su clave a la misma altura donde comienza el capitel que está embebido en el arquitrabe, pasando a formar parte del entablamento superior. Sobre dicho entablamento se dispone una crestería que mantiene el ritmo inferior que marcan las columnas gracias a sus candeleros intercalados. La trabazón de los lienzos con el corredor se resuelve con arcos arbotantes en las intersecciones de las pandas; para el apoyo de estos arcos de unión, así como para el apoyo del corredor superior de madera, se utilizaron ménsulas, dispuestas rítmicamente sobre el muro ciego del corredor.

En cuanto a los espacios interiores más importantes destacamos en primer lugar el zaguán y la capilla con su sacristía, que poseen unas cubriciones con bóvedas de crucería propias del taller de Juan de Álava. El zaguán es un espacio que tiende al cuadrado, que separa el exterior del interior pero que a la vez une el General de Teología con la capilla. Se puede entender que la capilla

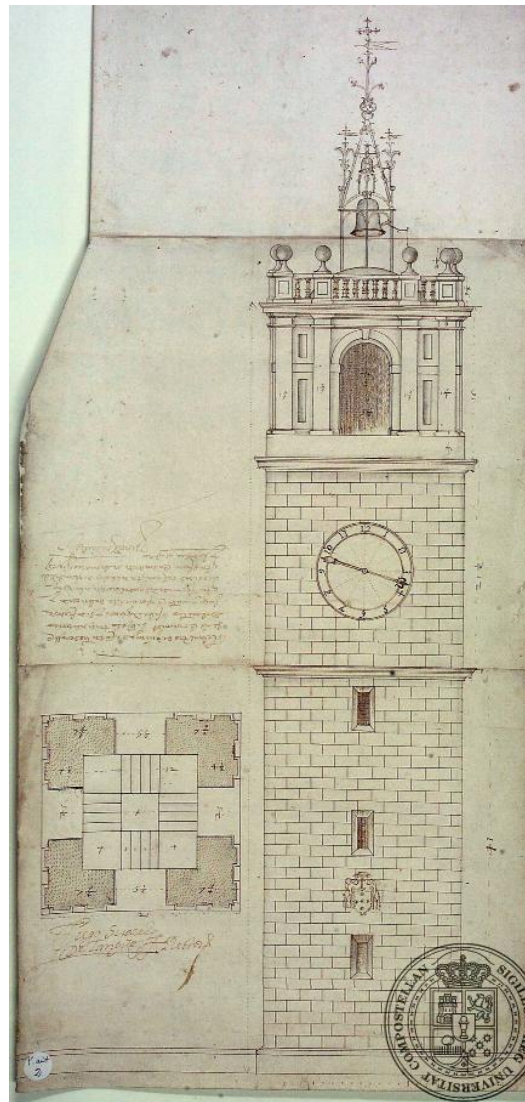


Fig.41_ Trazas de la Torre del Colegio de Fonseca en Santiago de Compostela. A.H.U.S., Fondo Universitario, Planos nº2.

sigue el tipo que los Reyes Católicos promovieron: capilla de una nave, cabecera recta con la sacristía adosada a ella y una tribuna a los pies, ello se presenta en clara sintonía con los conceptos que Álava desarrollaba, utilizando el entablamento y la disposición de sus bóvedas como soportes unificadores del espacio.

En segundo lugar debemos destacar la cubrición con hermosos artesonados mudéjares del salón General de Teología y de la escalera que comunica ambos pisos, situada al Suroeste, que encierra en sí un espacio unitario de tres tramos ortogonales. Puede que el resto de estancias también tuviesen artesonados, pero las continuas restauraciones a lo largo de su vida pudieron hacer mella. Estos artesonados, únicos en Galicia, fueron realizados probablemente por artífices moriscos toledanos que trabajaban perfectamente esta técnica, de la cual el arzobispo de Toledo, Alonso III de Fonseca, se tuvo que quedar prendado por entonces en su mitra.

El resto de las dependencias son las típicas de un Colegio Mayor, y se articulan en torno al patio: habitaciones, Generales, biblioteca, capilla, cocina y refectorio.

A mayores de la edificación inicial, hubo muchos añadidos y reconstrucciones posteriores que citaremos segui-

damente aunque no serán objeto de nuestro estudio.

Los añadidos fueron debidos a las sucesivas necesidades que cronológicamente fue teniendo el Colegio: el sopor tal realizado en la entrada principal, hoy desaparecido, la torre del reloj diseñada por Mateo López, las despensas, cortes, biblioteca nueva, hospedería, sacristía nueva y cuarto rectoral.

Las reconstrucciones se debieron principalmente a causa de las humedades, que provocaron serios desplomes de la fábrica: en 1688 se reconstruye toda el ala Este: capilla, zaguán y General, entre 1693-94 se reconstruyeron los muros del ala Oeste y entre 1714-15 se aplomó el lienzo Este del claustro haciendo nuevas cuatro columnas. Aunque no he encontrado documento que lo acredite, todo parece indicar que las dependencias del ala Norte también fueron modificadas en fechas posteriores, como se desprende del estudio métrico.

Estas ampliaciones del Colegio obviamente desvirtuaron la fábrica, pero ciertamente fueron imprescindibles para la funcionalidad que en cada época demandó la Institución, y de esta forma, aunque con varias operaciones a sus espaldas, el Colegio de Santiago Alfeo pudo llegar hasta nuestros días dignamente.



Fig.42_ Claustro del Colegio de Santiago Zebedeo en Salamanca

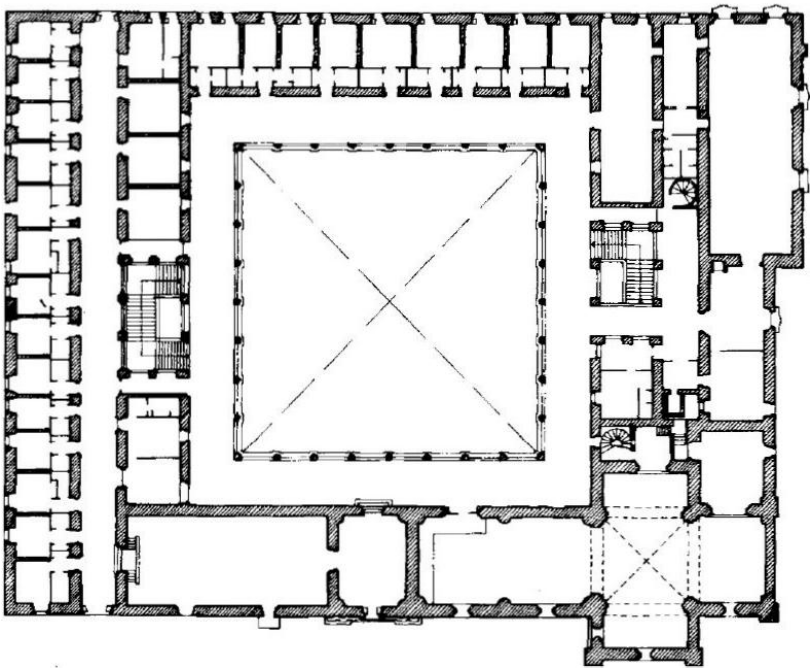


Fig.43_ Planta del Colegio de Santiago Zebedeo en Salamanca
(Estado final del edificio según proyecto de rehabilitación)

AUTORÍA DEL COLEGIO

Una cuestión que se mantiene en el aire es a quién y hasta qué punto se le debe el resultado de las obras del Colegio de Santiago Alfeo en Santiago de Compostela. El Colegio salmantino, hermano mayor del santiagués, nos puede ayudar en esta tesitura.

En 1519 el Colegio de Santiago Zebedeo en Salamanca se comienza bajo las trazas y dirección de Juan de Álava, y en 1528 ya estaban alojados los cuatro primeros colegiales, impartándose cátedra en 1529 en el propio Colegio¹⁴. Ese mismo año coinciden en Toledo Alonso III de Fonseca y Diego de Siloé, que se desplazó a Toledo para defender la construcción a lo romano de la Catedral de Granada, por lo que el arzobispo le pide que realice unas nuevas trazas de aquello cuanto faltaba por construir en el Colegio salmantino, que cuando menos era la parte más representativa de la fábrica: el patio, la portada y la capilla. Sobre sus trazas se realizaron modificaciones en Toledo aportando una nueva traza¹⁵, probablemente

14 Castro Santamaría, Ana. Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento, Salamanca, Caja Duero, 2002, p435.
15 En una carta enviada por Alonso III de Fonseca al administrador de la obra del Colegio de Santiago Zebedeo, el arcediano Juan de Cañizares, le dice: “las trazas que Siloé trajo vimos y después de haber mucho mirado y platicado en ellas y haberse hecha acá -en Toledo- otras, se emendaron algunas cosas y añadieron otras, de manera que quedaron en la forma que allá -en Salamanca- veréis, que

de la mano de Alonso de Covarrubias que era el maestro que Alonso III de Fonseca tenía a su disposición en Toledo. Sin olvidarnos de que las trazas debían de pasar, para su construcción, por las manos del genuino Juan de Álava, que sin duda también aportaría sus criterios in situ.

No hay duda de que la portada es traza de Siloé, aunque se acometieran en ella ciertas modificaciones llevadas a cabo en Toledo bajo el amparo de las Medidas de Sagredo. En cuanto al patio, muy poco recuerda al resto de la obra arquitectónica de Siloé, aunque bien es cierto que se introdujo por primera vez en la península el correcto sintagma albertiano de arco de medio punto sobre pilastras que llevan adosadas columnas sustentando el entablamento, pero del mismo modo las columnas no guardan modulación clásica. Y en cuanto a la capilla, construida por Álava y Hontañón en dos fases plenamente reconocibles, el único eco que se percibe es el de la tendencia tradicional de Álava y Hontañón, hasta tal punto que los cambios introducidos en la capi-

es la de que yo tengo más contentamiento; llevan escrito algunas de ellas en si algunas cosas en que conviene mirar además del dibujo que tienen. Vedlas vos y el maestro Oliva -el humanista y rector del Colegio Fernán Pérez de Oliva- y conforme a ellas se haga la obra, y éstas me parece debe tener el maestro, pues él y Siloé las han hecho y las tendrá bien entendidas, y vos también haced sacar otras rasgadas o como quiera, para ver de cuando en cuando si la obra va al tenor de ellas, y si en alguna cosa vos o él tuviereis duda escribidmela, porque yo os pueda responder lo que de ello alcanzare antes que se haga mudanza”. (A.U.Sa., leg. 2217, fols.5-6) extraído de: Navascúes Palacio, Pedro. El Colegio Mayor Fonseca y su arquitectura. pp56-57.



Fig.44_ Capilla del Colegio de Santiago Zebedeo en Salamanca

lla llevaron a pleito a Hontañón, del que por cierto, salió airoso¹⁶.

Este dato nos aporta fundamento a dos temas de gran interés que venimos bosquejando a lo largo de este estudio, por un lado la capilla es el fiel reflejo del gran peso que tenían los maestros encargados de la ejecución de las obras que interpretaban las trazas a su gusto, y por otro, reincidimos en la percepción en la época de que lo contemporáneo y novedoso no se identificaba exclusivamente con lo italiano sino que por aquel entonces se aplicaba indistintamente a las obras relacionadas con la actualización de los lenguajes tradicionales.

Para finalizar, si comparamos las plantas del Colegio salmantino con el compostelano, observamos un mayor control de espacios y ritmos del primero, donde los accesos al patio se corresponden con los vanos de las arcadas, esto podemos pensar que se debe a la mano de Siloé que en 1529 reelabora las trazas del Colegio, o a la de Covarrubias que también dispuso desde Toledo, pero del mismo modo también podemos pensar que la planimetría fue debida al hacer de Álava, ya que en 1529 se encontraban morando en el Colegio los primeros clérigos. Aun así, sin querer decantarme por ninguno, lo que me interesa resaltar es que en 1529, debido a Siloé,

¹⁶ Navascúes Palacio, Pedro. El Colegio Mayor Fonseca y su arquitectura. Artículo extraído de internet. pp52-71.

Covarrubias o Álava, el Colegio salmantino presentaba, en fábrica o en traza, un esquema planimétrico mucho más limpio y medurado que el que en última instancia en 1532 se llevó a cabo en el Colegio santiagués, por lo cual si a fin de cuentas Juan de Álava y Covarrubias eran cuando menos conocedores de los avances que suponía la planimetría salmantina, sería lógico que los quisiesen aplicar al esquema compostelano, por lo tanto este silogismo nos induce a pensar que el resultado final del Colegio de Santiago Alfeo no se debe únicamente a Álava o Covarrubias, que nunca visitaron la obra, sino que la responsabilidad final de la fábrica ha de recaer también en los maestros que trabajaron en ella, puesto que así como las trazas siloescas se diluyeron claramente en Salamanca según la interpretación de los maestros encargados en su ejecución, del mismo modo ocurriría en Santiago respecto a las trazas de Álava modificadas por Covarrubias pero ejecutadas por otros maestros, que ya habían trabajado en la fábrica del Hospital Real y en la claustral de la Catedral de Santiago de Compostela, las dos lindantes con el Colegio Mayor, por lo que a la hora de enfrentarse a esta nueva empresa estos maestros las tendrán muy en cuenta¹⁷.

¹⁷ Algunos estudiosos de la fábrica colegial de Santiago Alfeo han dado la autoría del claustro a Rodrigo Gil de Hontañón debido a las similitudes con el Hospital Real, pero tras nuestro análisis de dicha fábrica hospitalaria, resultó aclaratorio que Hontañón finalmente no trazó sus claustros, sino que remendó los existentes que eran de principios de siglo XVI.

En el contrato firmado en 1532 solo se especifica, de los lienzos claustrales, el uso de arcos arbotantes que ligasen los lienzos al corredor, ello puede ser o bien porque ya existiría una traza para dichos lienzos la cual no se modificó, o bien porque aún no se habría hecho la traza; de todas formas ambas opciones entendemos que nos llevan a la figura de Juan de Álava, ya que al final de dicho contrato se resuelve que la obra, con sus trazas y montes, estará a cargo de Álava, por lo tanto es de suponer que fue él quien dio las trazas genéricas del claustro¹⁸. Aún así, rastreando la obra claustral de Álava, encontramos un plano que nos da la pista definitiva sobre este tema, y es el claustro monasterial de San Leonardo en Alba de Tormes (fig45), trazado y construido por Álava a partir de 1529 en cuya planta inferior, que prácticamente coincide con la del Colegio santiagués, no presenta unos arcos de unión entre el lienzo y los corredores, por ello entendemos que la razón por la que se especificó este tema en el contrato es porque Covarrubias introdujo los arcos arbotantes en las trazas ya que Álava no los dispusiera, pero no modificó nada más de los lienzos.

En lo que respecta al cuerpo alto del claustro del Colegio santiagués se postula afín al realizado en Santiago Zebedeo, aunque sin el sistema columnario que resalta del lienzo, el cual tampoco aplica en la planta inferior, quizás por motivos económicos.

Como se puede observar a simple vista, los claustros del Hospital Real han causado gran influencia en este claus-

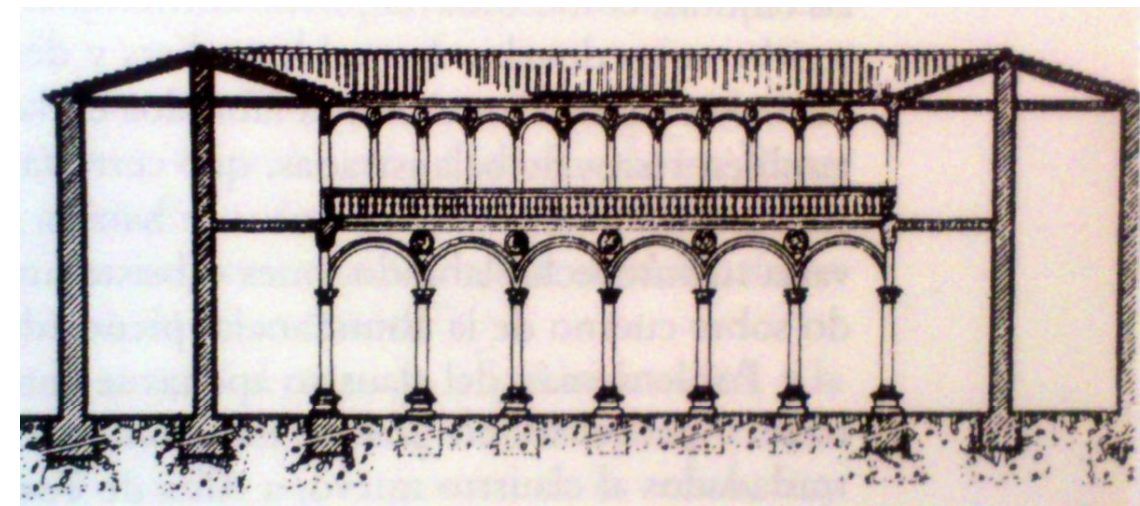


Fig.45_ Claustro monasterial de San Leonardo en Alba de Tormes. Reconstrucción hipotética realizada por Pinilla, fig. 137 del libro de: Castro Santa-maria, Ana. Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento, Salamanca, Caja Duero, 2002, p321.

tro colegial, y ello no se puede aclarar si es debido a Álava, que conocía desde 1510 la obra hospitalaria, o a los maestros que trabajaron en el Colegio, algunos procedentes de dicha fábrica y del claustro de la mitra compostelana. Nos parece más completo incidir en la idea de que los maestros que trabajaron en el Colegio fueron los que le aportaron su definitivo aspecto, basándose en las trazas genéricas de Juan de Álava.

Así pues, aunque a primera vista nos encontramos un claustro unitario, es interesante comprobar que también existen diferencias entre cada lienzo del patio, que se corresponden a las columnas, pedestales y medallones de la planta inferior.

Como ya avanzamos, atendiendo a la disposición de las columnas y pedestales de las esquinas de los lienzos, el del ala Sur fue el primero en construirse, siguiéndole el Oeste, luego el Norte y por último el lienzo del Este. Esta secuencia constructiva no implica cambios de criterio en la traza de Álava sino que, como se contrató la obra a

destajo, los cambios de criterio se deben exclusivamente a cada maestro que ejecutó una parte determinada del Colegio ya que todos querían dejar su impronta en los elementos labrados de los lienzos.

Algunos han querido ver en el lienzo Sur, el más diferente, la traza decorativa de Álava debido al menor tamaño de sus medallones y a que el esquema de pedestal y basamento es similar al que se utilizó en las portadas del claustro catedralicio compostelano, pero estas portadas fueron realizadas en la década de los años veinte, y cuando se realizaron los lienzos del Colegio santiagués, el pedestal y basamento que Álava estaba realizando en aquel momento en el Colegio de Santiago Zebedeo o en el claustro monasterial de San Leonardo distaba mucho del que trazara para las portadas de la Catedral de Santiago, es más, justamente estaba a construir en aquella época un modelo similar al existente en el Hospital Real, al cual se adscriben también los pedestales del lienzo Oeste del Colegio compostelano.

¹⁸ “y es condición además de lo susodicho que la persona o personas en quien la dicha obra se rematara serán obligados a enviar un oficial persona bien entendida con la dicha muestra e memorial a donde quiera que estuviera Juan de Álava para platicar con él la dicha obra y edificios e venir bien resuelto en todas las cosas que se han de hacer en la dicha obra por manera que en ella no haya error”. Extraído del libro de: Pérez Constanti, Pablo. Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI Y XVII. Edita Consellería da Presidencia e Administración Pública. 1988. Reedición del libro de 1930.



Fig.46-47-48_ Detalles de crestería, gárgolas y escudo de Fonseca en el Claustro del Colegio Fonseca en Santiago de Compostela

DECORACIÓN

Obviando la portada del Colegio, que la analizaremos en el conjunto de fachadas, es el patio el espacio principal donde se centran los esfuerzos representativos de la fábrica. El programa iconográfico del claustro se desarrolla en las enjutas de los arcos de la planta baja, donde se disponen una serie de medallones, escudos y figuras que tenían como finalidad explicar el linaje de su fundador, las virtudes que adornaron a su familia y la profunda relación de amistad de Alonso III con la monarquía representada por Carlos V¹⁹.

Los escudos, donde aparece todo su linaje, Fonseca, Acevedo, Maldonado y Ulloa, se presentan con forma poligonal de lados cóncavos, flanqueados por cintas ondulantes y coronados, típicos de Italia²⁰. La crestería está compuesta simétricamente por eses enlazadas que rematan en cabezas de dragones o grifos en torno a

¹⁹ Vila Jato, M^a Dolores. Alonso III de Fonseca, Mecenas del Renacimiento gallego. Artículo del libro: El reino de Galicia en la época del emperador Carlos V. Coord. Eiras Roel. Santiago de Comp. 2000. pp609-631.

²⁰ Castro Santamaría, Ana. Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento, Salamanca, Caja Duero, 2002, pp153-162.

balaustres²¹. Y los capiteles de la planta baja presentan todos el mismo esquema y la misma temática vegetal y animal.

¿Podría deberse la decoración de este patio al Codex escurialensis? Hay dos factores que vinculan a los Fonseca con el Codex, el primero es que el Codex era propiedad de Rodrigo de Vivar y Mendoza desde el año 1502 que lo compró en Italia, año en que se casó con María de Fonseca, aunque ciertamente la boda fue en secreto y seguidamente provocó una gran disputa entre los Fonseca y Rodrigo que incluso llevó a la cárcel a Rodrigo por imposición de la reina Isabel, por lo que es difícil encajar que el Codex llegase a las manos de los Fonseca por esta vía. La vinculación más probable de Alonso III de Fonseca con el Codex es la que se extrae de la relación de mecenazgo con Juan de Borgoña, quien realiza el retablo pictórico para el convento de las Úrsulas. Juan de Borgoña fue educado en Florencia en el taller de Guirlandaio, autor del Codex escurialensis²², por lo que Juan de Borgoña pudo haber realizado una copia del Codex escurialensis, o al menos, de varios grabados del mismo.

Aunque en el Codex no se encuentran escudos, sí que podemos reseñar la procedencia italiana de los escudos del Colegio de Santiago Alfeo. En cuanto a los capiteles de la planta baja y la crestería, tanto las eses como los candelabros, en el patio de Fonseca podemos intuir ciertas semejanzas con algún diseño del Codex, si bien es cierto que la dura talla del granito no ayuda a encontrar el virtuosismo y gracilidad de los dibujos de Guirlandaio o de alguna de las múltiples copias que sus alumnos realizaron²³.

²¹ Castro Santamaría, Ana. Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento. Salamanca. Caja Duero, 2002. p133.

²² Fernández Gómez, Margarita. Codex Escurialensis 28-II-12. Libro de dibujos o antigüedades. 2000. p19.

²³ En las portadas catedralicias diseñadas por Álava si que en-

MÉTRICA

Al realizar el levantamiento planimétrico del Colegio observamos muchos desajustes, prácticamente no se encuentran ángulos rectos en la fábrica de Fonseca por las continuas demoliciones y ampliaciones que durante sus cinco siglos de vida se acometieron en ella. Ello nos impide ciertamente ajustarnos a criterios fiables y más bien lo que se expone aquí es una aproximación métrica, sobre la que aún queda mucho recorrido. Aún así, reconstruiremos conjeturalmente la traza de Santiago Alfeo, citando antes de nada dos puntos que no nos cuadran, y que se ven claramente en el plano realizado sobre la planta actual del Colegio.

En la esquina Noreste, correspondiente a la sacristía, existe un extraño quiebro, que si bien es imperceptible a la vista, no tiene sentido en el plano. La fachada realiza el quiebro antes de que remate el muro Norte de la sacristía. Este extraño encuentro puede deberse a que a principios del siglo XVII se construyó la torre del reloj y se pretendió otorgarle a dicha torre unas determinadas proporciones, marcando el muro Norte de la sacristía como suyo, puesto que se apoyó en este y lo utilizó como propio en su flanco Sur.

Tampoco encaja con los criterios del proyecto toda el ala Norte, primeramente porque es un espacio de doble altura donde las puertas del corredor dan hacia la estancia a modo de balcones interiores, aunque ello simplemente nos indica que este espacio es una reforma posterior, pero a mayores debemos observar que el ancho de la estancia es mucho mayor que el resto de los Generales, y que su muro Norte es casi la mitad de grueso

tendemos que claramente se siguió, cuando menos, una copia del Codex escurialensis, como argumentamos en su momento.

que el resto, dato a mi entender definitivo para concluir que esta ala Norte se amplió en fechas posteriores a la construcción inicial del Colegio.

También tenemos en cuenta el contrato de la obra que se firma en Alcalá de Henares en 1532, pero lamentablemente de dicho contrato no se extraen ninguna medida general del Colegio ni de sus estancias, solamente medidas parciales constructivas tales como el grueso de las paredes, o la disposición de los rabadanes o gárgolas. Aún así se debe ser cauteloso a la hora de tomar el grosor de las paredes para utilizarlo como base sobre la que realizar el resto del levantamiento, puesto que los muros de la mayoría de la fábrica se rehicieron.

Por último, también se estudiaron los planos existentes del Colegio que están depositados en el AHUS²⁴, pero entre ellos existe una ligera distorsión lo cual nos impide utilizarlos como base.

Partiendo de estas premisas iniciales analizaremos el Colegio según entendemos que pudo ser su concepción inicial y según la medida que creemos que se utilizó en el Colegio: el pie castellano, de 27,86cm.

PLANTA GENERAL DEL COLEGIO

La planta del conjunto fabril, si descontamos la sacristía, puede que buscarse inicialmente un cuadrado de 150p o 50varas. Cuadrado que por las modificaciones posteriores de Álava, Covarrubias o los maestros de la obra, resultó finalmente un rectángulo de 154x157p.

Los muros exteriores y los muros del corredor tienen 4p de ancho, como se dispuso en el contrato. El resto de los muros, transversales a los anteriores, se disponen con un menor espesor. La distribución y composición de las estancias se realizó a base de razones aritméticas y

24 A.H.U.S., Fondo Universitario, Planos nº1, 2, 3, 4, 5, 8.

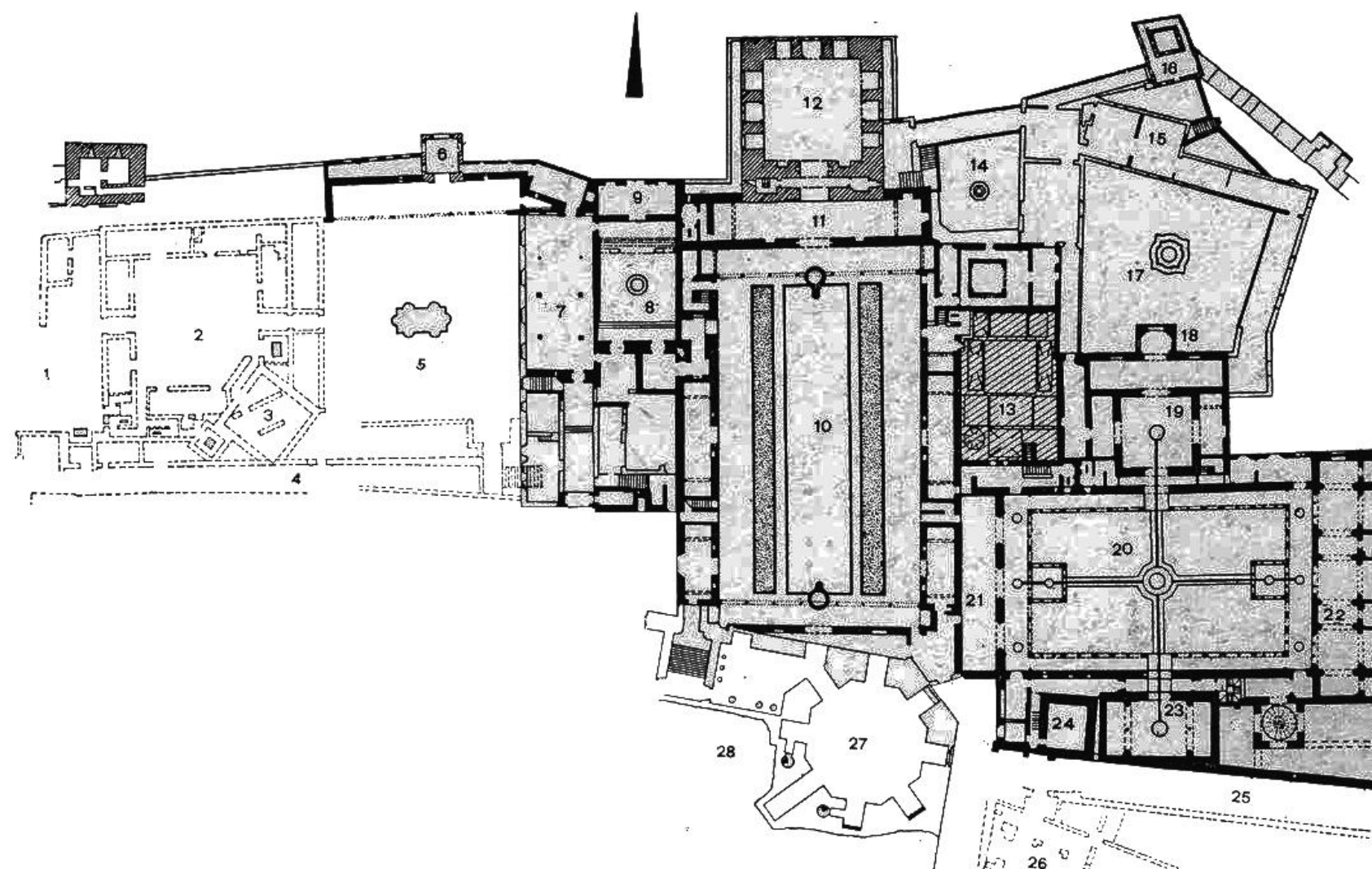


Fig.49_ Planta de la Alhambra. (Imagen retocada, extraída de: http://leccionesdesignprofdiezdelcorral.blogspot.com.es/2013_04_01_archive.html)

geométricas sencillas, aunque hoy en día, debido a las continuas obras que mutilaron estos espacios durante siglos, nada original queda de estos espacios, aun así, gracias a uno de los planos del AHUS²⁵ comprobamos que la medida cierta $\sqrt{2}$ componía la dimensión general de los dormitorios del piso inferior.

Las estancias más importantes en el Colegio -el General de Teología y la Capilla- y la más representativa -el patio- son a la vez las más interesantes en cuanto a sus

25 A.H.U.S., Fondo Universitario, Planos nº1.

proporciones, por lo que pasaremos a analizarlas individualmente.

GENERAL DE TEOLOGÍA

El General de Teología mide en planta 72x25,50p (72/25,5=2,82), ello nos da una relación basada en el doble de la medida cierta $\sqrt{2}$ ($\sqrt{2}+\sqrt{2}=2,82$), idéntica proporción a la utilizada en la Alhambra como medida generadora de gran parte de sus espacios, entre ellos su diseño general y también el de su patio de Comares. Aritmética-

camente responde a 14 partes de largo por 5 de ancho.

Dispone una altura de 21p, presentando una sección longitudinal que viene a ser el doble de $\sqrt{3}$ ($\sqrt{3}+\sqrt{3}=3,46 = 72/21=3,42$). Por su parte, la sección transversal responde a la relación 6:5, aunque parcialmente encontramos otras proporciones interesantes en esta sección, por debajo del entablamento la relación $\sqrt{3}$ ($6/3,5=1,71$) y contando con el propio entablamento la relación es sesquiáltera ($6/4=1,5$). También es destacable la relación que existe entre la parte inferior enfoscada y la techumbre morisca superior, que responde a la medida cierta $\sqrt{2}$, así pues si el techo llega a los 21p, el entablamento comienza a los 14,70p ($21/14,70=1,42$).

El General de Teología del Colegio salmantino de Santiago Zebedeo no presenta las mismas proporciones que el santiagués, pero sin duda tampoco son nada desdeñables, puesto que su planta es 7:3, su sección transversal contando el techo es 4:3 y sin contar la techumbre morisca la sección es áurea. Se entiende por tanto que este espacio, el General de Teología, representa la esencia de cada Colegio, por lo que debe estar realizado con proporciones armónicas.

CAPILLA Y SACRISTÍA

En cuanto a la capilla en sí, presenta una planta que responde a la medida cierta $\sqrt{3}$ ($44/25,50p=1,72$), esta medida aritméticamente nos proporciona una estancia de 7 partes de largo por 4 de ancho. Si atendemos a la relación planimétrica del conjunto que forman la capilla y la sacristía, obtenemos como resultado en planta un espacio que aritméticamente responde a 12 partes de largo por 5 de ancho, en consonancia con el General de Teología, y que geoméricamente viene a ser $\sqrt{2}+1$ ($61,25/25,50p=2,40$).



Fig.50_ Capilla del Colegio de Fonseca en Santiago de Compostela.

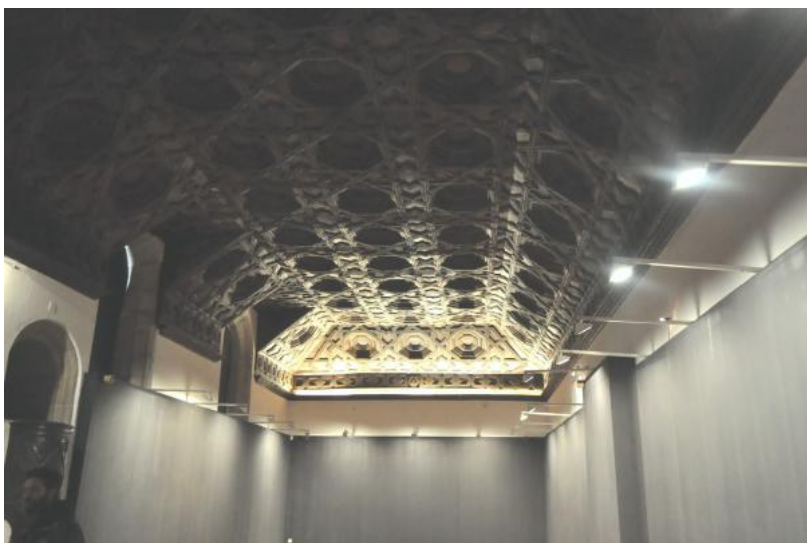


Fig.51_ Salón General de Teología del Colegio de Fonseca en Santiago de Compostela.

La capilla presenta un alzado longitudinal con una relación un poco confusa, ya que sus relaciones no son tan claras como las del General. Si tomamos sólo uno de los dos tramos que componen la capilla, parece encontrarse la relación 6:5 en la parte inferior de las bóvedas, y la relación de 5:3 en las bóvedas, contando solo hasta el arco perpiaño. Aún así, lo que presenta mayor enjundia y clara intencionalidad es la sección transversal de la capilla, que es con toda seguridad la que prevalece como primigenia a la hora de conformar dicho espacio ya que la proporción áurea define este espacio en su totalidad ($41,50/25,50=1,62$). Lo mismo ocurre en la Capilla salmantina del Colegio de Santiago Zebedeo, cuyas dimensiones longitudinales algo confusas no impiden generar transversalmente la sección áurea en los dos tramos realizados por Álava, siendo por lo tanto esta proporción el alma de dichas capillas.

Por su parte la sacristía en su sección transversal, si contamos hasta la altura de la plementería, presenta una relación sesquiáltera ($20,75/13,75=1,51$).

PATIO

El claustro es un cuadrado de seis arcadas por lienzo, con una distancia entre ejes de arcadas de 11,50p, y al muro del corredor 11p, por lo tanto tenemos 69p de lienzo y 91p contando con el corredor.

Como ya hemos dicho, en lo referente a la composición de sus pedestales, basas y fustes, el patio presenta en su planta baja diferencias, lo que implica también que las medidas particulares de dichos elementos también varían de un modelo a otro. A groso modo entendemos que la traza inicial se correspondería con un pedestal de 2,50p y una columna de 10p. A su vez marcamos como intercolumnio 10,44p y como medida del fuste 1,06p,

esto nos aporta una relación de la columna con su intercolumnio cercana al 1/10.

El alzado mide 31,25p, de los que 19p pertenecen a la planta baja y 12,25p a la superior. La planta baja tiene un pedestal y columna que miden de media 12,50p de altura, el arco que se apoya sobre las columnas es rebajado cuyo centro se sitúa a 10p sobre el suelo, siendo su diámetro el intereje de las arcadas, de 11,50p. El entablamento comienza 4,50p por encima del capitel y mide 2p.

En la planta alta el esquema cambia aunque el ritmo de las arcadas se mantiene. El pedestal se embebe en la balaustrada de 3,50p de alto, la columna pasa a individualizarse en una pilastra de 7p, ya que el capitel se añade al entablamento, de 1,75p. Sobre el entablamento se dispone una crestería de aproximadamente 1vara, que se apoya sobre una base corrida de 1palmo.

Si analizamos la composición global del lienzo contando también la crestería, comprobamos que su relación de ancho por alto es dupla 2:1, donde prácticamente la mitad la marca el comienzo del arquitrabe del piso inferior.

Las proporciones más destacables del piso inferior se dan en la relación sesquiáltera del hueco de la arcada $15,75/10,44=1,51$, en la proporción 5:4 que marca la arcada entre el pedestal y el entablamento, y en la medida cierta $\sqrt{2}$ que marca cada tramo del lienzo contando con el entablamento $16,50/11,50=1,43$.

La planta superior, contando con la crestería, presenta prácticamente idéntica proporción que la inferior, $\sqrt{2}$ a ejes. En cuanto a sus medidas particulares se desarrollan en base a un módulo de 3,50p, en el que se insertan todos los elementos que la componen: la balaustrada tiene 1módulo, la columna prismática 2m, el entablamento 1/2m, la crestería con su base 1m y el intercolumnio 3m.

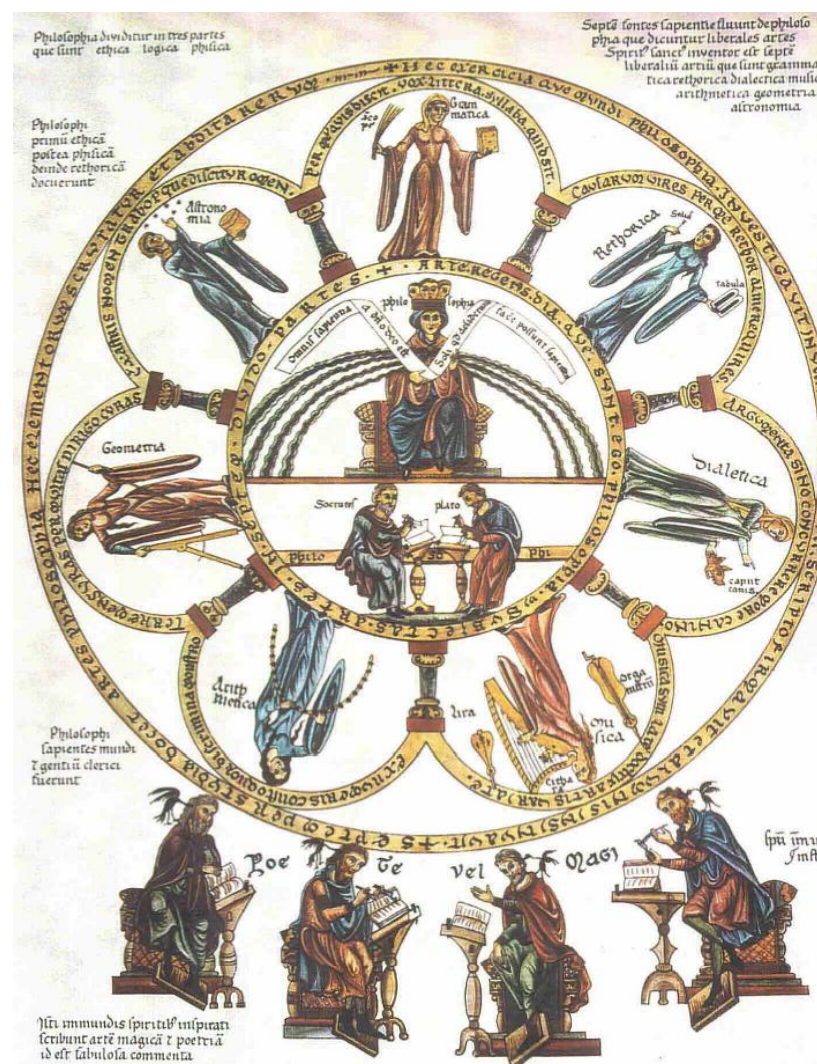


Fig.52_ Ilustración de las siete artes liberales (la gramática, dialéctica y retórica forman el Trivium, mientras que la aritmética, geometría, cosmología y música forman el Quadrivium). Herrad von Landsberg. Hortus deliciarum 1180.

CONCLUSIÓN

Si apartamos los prejuicios y examinamos la arquitectura del Renacimiento, tendemos a encontrar un cierto equilibrio de influencias entre la Antigüedad clásica remota y la tradición medieval reciente.

El auge de la geometría, retomada en la Alta Edad Media, enlaza la arquitectura del Renacimiento con una tradición de geómetras y filósofos griegos, que no romanos²⁶. La ciencia helénica fue decayendo lentamente en Occidente y Bizancio durante la Baja Edad Media, sólo progresó en Oriente, donde se fundió con otras aportaciones como el hindú. Asimilada por la cultura del Islam se difundió en escuelas.

En el siglo IX, al-Khuwarizmi recoge el sistema hindú de numeración decimal y métodos operativos ágiles, al-Carchi introduce, poco después, el concepto de número irracional, y al-Farabi clasifica las ciencias. Y ya en el siglo XII al-Chajjami establece una nítida separación entre aritmética y geometría.

Esta cultura matemática se enseñaba en la España musulmana de los siglos XI y XII. Mediada esta última centuria, Raimundo, obispo de Toledo (1126-1151) fundó la famosa escuela de traductores para verter al latín los textos antiguos que hasta entonces sólo podían leerse en árabe, por lo que habían estado perdidos para el resto de Europa. La aportación de la escuela, junto con la de otros estudiosos, supuso un extraordinario enriquecimiento para la ciencia medieval, al recuperar los conocimientos del mundo clásico. En el campo de la geometría, esto sería esencial para el desarrollo del gótico²⁷.

²⁶ Arnau Amo, Joaquín. La teoría de la arquitectura en los tratados. Artes gráficas Flores. Albacete. 1988. Vol2.

²⁷ Ruiz de la Rosa, Jose Antonio. Traza y Simetría de la Arquitectura en la Antigüedad y Medievo. Univ. de Sevilla. 1987. p195 y ss.

A este respecto Domingo de Gundisalvo en Castilla realizó en el siglo XII una ordenación de las ciencias de origen árabe, en donde las artes mecánicas eran concebidas como un desarrollo de las liberales, o sea, que hace valer el uso de la geometría en el oficio de la construcción²⁸. Por lo tanto, a diferencia de lo que se estaba germinando en el resto de Europa, con Hugo de San Víctor o Leonardo Pisano a la cabeza, cuyos escritos se dirigían hacia las artes liberales (el Trivium y el Quadrivium), en la península ibérica se desarrolló, gracias a la cultura islámica, una mejor combinación entre la teoría y la práctica, ya que la finalidad de Gundisalvo era además enseñar a hacer, a construir, y sus agentes eran los mensores y artesanos.

Todo esto viene en colación a los espacios analizados de la Capilla, sacristía y Salón General de Teología, que nos aportan relaciones planimétricas que bien pudieron tener parte de su influencia en la arquitectura árabe, concretamente en la Alhambra.

Así pues, tal como pasaba en el Hospital Real, el Colegio de Santiago Alfeo también es en parte tributario de las tendencias musulmanas, aunque no por ello debemos pensar que esta fábrica no posea de por sí un innegable carácter renacentista, que parte de la conjugación espacial plena de los espacios y de la sensación de edificio-contenedor, de volumen único. Más bien lo que se pretende con ello es dejar constancia de las múltiples influencias que conformaron las fábricas renacentistas.

Es en este sentido en el que cobran acierto las palabras de Chueca al afirmar que el Colegio de Fonseca en Santiago tiene bellos contrafuertes góticos, pero es plenamente renacentista²⁹.

²⁸ Sagredo, Diego. Medidas del romano. Remón de Petras. Toledo. 1526. Edición Fernando Marías-Felipe Pereda. 2000. p11 y ss.

²⁹ Chueca Goitia, Fernando. Historia de la Arquitectura Española, Edad Antigua y Edad Media. Ed. fundación cultural Santa Teresa. Ávila. 2001. (1ªed.1964).

BIBLIOGRAFÍA

A.C.Sant., Libro 8º de Actas Capitulares, fol. 156 vº A.H.U.Sant., mazo 2 (contrato de obra)

A.H.U.S., Fondo Municipal, Varia, A.M. 719.

A.H.U.S., Fondo Universitario, Planos nº1, 2, 3, 4, 5, 8.

Arnau Amo, Joaquín. La teoría de la arquitectura en los tratados. Artes gráficas Flores. Albacete. 1988.

Casaseca Casaseca, Antonio. Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia 1570). Junta de Castilla y León. 1988.

Castro Santamaría, Ana. Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento. Salamanca. Caja Duero, 2002.

Checa Cremades, Fernando. Don Alonso III de Fonseca. Arte e humanismo no Renacemento español. Artículo extraído del libro: Gallaecia Fulget. V Centenario da Universidade de Santiago de Compostela (1495-1995). Universidad de Santiago de Compostela. Coord. Vila Jato. 1995. p124.

Chueca Goitia, Fernando. Historia de la Arquitectura Española, Edad Antigua y Edad Media. Ed. fundación cultural Santa Teresa. Ávila. 2001. (1ªed.1964).

Fernández Gómez, Margarita. Codex Escorialensis 28-II-12. Libro de dibujos o antigüedades. 2000.

Fraguas Fraguas, Antonio. O Colexio de Fonseca. Instituto de Estudios Galegos "Padre Sarmiento". 1995.

Navascúes Palacio, Pedro. El Colegio Mayor Fonseca y su arquitectura. Artículo extraído de internet. <http://oa.upm.es/9606/>

Nieto Alcaide, V., Morales, A. y Checa Cremades, F.. Arquitectura del Renacimiento en España. Madrid 1989

Nieto Alcaide, V. y Checa Cremades, F. El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico. Madrid, 1980.

Monterroso Montero, Juan. Hospitales Y Colegios. Extraído del libro: Artistas Galegos. Arquitectos (O Renacemento). Edición: Nova Galicia Edicións S.L. 2006. p342.

Pérez Costanti, Pablo. Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI Y XVII. Edita Consellería da Presidencia e Administración Pública. 1988. (1ªed.1930)

Pita Andrade, Jose Manuel. Don Alonso de Fonseca y el arte del Renacimiento. Cuaderno de estudios gallegos. T13. Instituto Padre Sarmiento de estudios gallegos. 1958.

Pita Andrade, Jose Manuel. La huella de Fonseca en Salamanca. Cuaderno de estudios gallegos. T14. Instituto Padre Sarmiento de estudios gallegos. 1959.

Pita Andrade, Jose Manuel. Realizaciones artísticas de Don Alonso de Fonseca. Cuaderno de estudios gallegos. T23. Instituto Padre Sarmiento de estudios gallegos. 1968.

Ruiz de la Rosa, Jose Antonio. Traza y Simetría de la Arquitectura en la Antigüedad y Medievo. Univ. de Sevilla. 1987.

Rodríguez Suarez, Mª Pilar. A universidade de Santiago nos séculos XVI e XVII. Artículo extraído del libro: Gallaecia Fulget. V Centenario da Universidade de Santiago de Compostela (1495-1995). Universidad de Santiago de Compostela. Coord. Vila Jato. 1995.

Sagredo, Diego. Medidas del romano. Remón de Petras. Toledo. 1526. Edición Fernando Marías-Felipe Pereda. 2000

Varios autores: Gallaecia Fulget. V Centenario da Universidade de Santiago de Compostela (1495-1995). Universidad de Santiago de Compostela. Coord. Vila Jato. 1995.

Vila Jato, M^a Dolores. Alonso III de Fonseca, Mecenas del Renacimiento gallego. Artículo del libro: El reino de Galicia en la época del emperador Carlos V. Coord. Eiras Roel. Santiago de Comp. 2000.

Vila Jato, M^a Dolores. O Renacemento. Ediciós do Castro, Sada, A Coruña, 1993.

Yzquierdo Perrín, R. Rasgos Islámicos na Arte Compostelana. Artículo extraído del libro: Santiago- Al Andalus. Dialogos artísticos para un milenio. 1997.

Zevi, Bruno. Saber ver la arquitectura. Editorial Poseidon. 1981.

EDIFICIO: Colegio de Nuestra Señora de la Antigua o del Cardenal en Monforte de Lemos

COLEGIO DEL CARDENAL EN MONFORTE DE LEMOS

"Hijo de Doña Beatriz de Castro, tercera Condesa de Lemos, Don Rodrigo de Castro Osorio nació para grandes obras. Amante de libros, gustador de lujo y de las artes, es un varón del Renacimiento a quien las virtudes cristianas preservaron de paganismo. Formado en las aulas salmantinas, doctrinado por los viajes, ilustrado por las cortes de papas y de reyes, culto y fino, descuella en los consejos por sus dotes diplomáticas y cautiva en los estrados por su aristocrática presencia y discreta facundia"¹.

A él se debe una de las fundaciones más importantes de la época: el Colegio de Nuestra Señora de la Antigua en Monforte de Lemos, aunque sea más conocido por el nombre de Colegio del Cardenal, llamado así por su propio fundador, y apodado el Escorial gallego, algo nada descaminado, ya que el Colegio es como un medio Escorial donde la iglesia sale a la línea frontal de la fachada principal. El eco del Monasterio está presente, pero se advierte el intento de dar mayor libertad y florido discurso a su arquitectura, entrando plenamente el manierismo clasicista en tierras gallegas.

¹ Cotarelo Valledor, A. 1945. El Cardenal Don Rodrigo de Castro y su fundación en Monforte de Lemos Instituto de España, 1945. pp11.



Fig.53_ Escudo del Cardenal en la fachada de la iglesia del Colegio del Cardenal en Monforte de Lemos.

PROLEGÓMENOS

Gracias en un primer momento a su hermano Don Pedro, que acompañó como capellán mayor a Felipe II en sus desplazamientos al extranjero, y más adelante a su también hermano Don Fernando Ruiz de Castro, futuro IV Conde de Lemos, que partió hacia Roma como representante de Carlos V en la Santa Sede, Don Rodrigo pudo acompañar a ambos hermanos en sus misiones, comprendidas entre 1548 y 1558, añadiendo así a sus brillantes estudios humanísticos salmantinos, la ilustración que se desprendía de los principales focos de Europa.

Años después, cuando Don Rodrigo llegó a Sevilla como arzobispo se encontró con que los jesuitas llevaban 30 años establecidos en la ciudad con gran aceptación. Intimó mucho con ellos y los favoreció en su diócesis. Allí coge profunda devoción a “Nuestra Señora de la Antigua”, a cuya imagen advoca el Colegio monfortino.

En 1585 o 1586 le surge la idea de realizar en su tierra un colegio y aprovecharlo para entierro propio y de los suyos. No lo pensó antes ya que en 1584 todavía sufragaba las obras del convento de San Antonio como panteón familiar, y así el Provincial Villalba, en la carta que dirige al P. General el 27 de septiembre de 1586, informa de la voluntad del Cardenal, quien da por hecho la fundación de un colegio en Monforte de Lemos². Como otros prelados ilustres, proyectó establecer en él no solamente enseñanzas eclesiásticas, sino más bien de carácter general que pudiesen convenir a muchos, creando varias cátedras de latín, de arte y de moral, amén de una escuela de niños de primeras letras.

Don Rodrigo confinaría su propósito a la comunidad sevillana, platicaría con sus amigos los padres Santafigia y Sicilia y con el provincial Bartolomé Pérez de Nuevos; por ellos se puso en tratos con el de provincial de Castilla Gil González Dávila y con Claudio Aquaviva, el General de la Compañía de Jesús. Sabemos que fueron y vinieron cartas de Sevilla a Madrid, de Madrid a Roma y de Roma a Sevilla hasta que el proyecto maduró lo suficiente para ponerlo en obra³.

² Feal Antelo, Manuel Ángel. El Colegio del Cardenal de Monforte de Lemos. Evolución de la Traza Universal. 2009/2010. pp57 y pp61. Patrimonio de Galicia: Arquitecturas a estudio. Trabajos de investigación Dep. de Composición. ETSA. A Coruña 2011.

³ Cotarelo Valledor, A. El Cardenal Don Rodrigo de Castro y su fundación en Monforte de Lemos. Instituto de España, 1945. pp289-311.

El Colegio se emplazó al Oeste de la villa, cercano al río Cabe, en varias heredades, huertas y viñas que durante los años 1591-92 su sobrino Don Fernando Ruiz de Castro se encargó de comprar como intermediario.

Recibidos los planos del Colegio, hechos por el jesuita Andrés Ruiz, hizo el Cardenal que los viese el maestro Vermundo Resta, cuyo nombre aparece ligado al de Ruiz como coautores del Colegio rubricando con su firma el Contrato de 1592⁴, pero el propio Vermundo estaba en Sevilla en 1592, siendo su aporte como maestro mayor de obras de la mitra sevillana⁵ lo que le hizo ser asesor de Don Rodrigo en esta fábrica, realizando pues ciertas modificaciones, pero sin ser el suyo un papel predominante en cuanto a la concepción general del Colegio.

Con la llegada de Juan de Tolosa y posteriormente de Simón de Monasterio se modificarán las trazas iniciales del conjunto.

La parte principal de la construcción se desarrolló entre los años 1593 y 1619: se acabó la iglesia, la fachada principal y parte de los cuerpos que se articulan alrededor de dos patios colocados a ambos lados de la iglesia. Luego cesaron las obras y prácticamente no se construyó nada nuevo hasta 1919, fecha en la que se terminaron dos lienzos claustrales y se realizaron nuevas dependencias en la parte posterior.

⁴ “...y que la dicha obra se avia de hazer conforme a las plantas y trazas hechas por el P. Andrés Ruiz y por Vermundo Resta del dicho Sr. Cardenal e conforme a las condiciones por ellos fechas”. Del documento: “Condiciones y Remate de las obras” Leg. 2º nº2, folio 8º. Transcrito por Martínez González, Esteban. Colegio de nuestra señora de la antigua de Monforte de Lemos. Imprenta Joyma Monforte. Monforte de Lemos. 1990. pp 11.

Vermundo Resta firma las “Condiciones para la construcción del Colegio de Monforte de Lemos”, Archivo del Colegio de Monforte de Lemos, Leg. 2, nº 2. Transcrito por Cotarelo Valledor, A. El Cardenal Don Rodrigo de Castro y su fundación en Monforte de Lemos Instituto de España, 1945. Apéndice doc XVII, pp264-292.

⁵ Martín Fidalgo, A. Vermundo Resta, Sevilla, 1988, p15.



Fig.54_ Vista de la Fachada Noreste del Colegio del Cardenal en Monforte de Lemos anterior a las reformas de 1919. Fotografía en propiedad del Colegio.



Fig.55_ Fachada Principal -Sureste- del Colegio del Cardenal en Monforte de Lemos.

DESCRIPCIÓN

El edificio que hoy en día llegó a nosotros nos habla de una corriente, el manierismo clasicista, que penetró en Galicia con todos sus patrones constructivos y decorativos resueltos, donde gracias a los maestros Andrés Ruiz, Juan de Tolosa y Simón de Monasterio, se pudo guiar toda la construcción con una unidad y rigor en este estilo nunca vistos hasta entonces en Galicia inaugurando, junto a la iglesia de Santa María de Montederramo, una nueva etapa artística en estas comarcas gallegas, hasta entonces un poco dormidas, que entraron así brillantemente con fábricas espléndidas en la arquitectura moderna gallega⁶.

El conjunto sitúa la iglesia entre los dos cuerpos de edificio en torno a sendos patios. La iglesia, adornada con un espléndido orden corintio, presenta una sola nave con capillas hornacinas laterales. Toda la construcción es de piedra, desprende una extraordinaria magnificencia. La orientación de la iglesia no es la canónica sino que como todas las jesuíticas responde más a los condicionantes del lugar, situando en este caso la cabecera al N.O. para que la entrada a la iglesia sea de la forma más práctica para la gente de Monforte de Lemos y para que los desagües se dirijan fácilmente hacia el río.

La iglesia posee bóvedas de medio cañón casetonadas, con lunetos para iluminar el interior mediante ventanas

⁶ Chamoso Lamas, M. "El Monasterio de Montederramo". A.E.A., T XIX, pp 78-94.

termales que disponen abierto solamente el hueco central. Posee un conjunto del tambor-cúpula-linterna único en Galicia, y dos torres embebidas en la fábrica a sendos lados de la cabecera.

En el frente de la iglesia, la fachada utiliza los almohadillados en el cuerpo bajo, donde se abre una portada entre columnas pareadas, independiente de la arquitectura apilastrada del cuerpo alto. El frontón de coronación se halla partido por una peineta en la que se talló el escudo de la Corona⁷.

La fachada del conjunto se caracteriza por su grandiosidad y la equilibrada disposición de sus elementos. El pórtico central de la iglesia articula las dos alas del Colegio, rematadas por unas torrecillas. Al poco tiempo se les adosaron unas dependencias en los laterales. Aún en fase de construcción, se decidió ampliar el Colegio en altura con un tercer cuerpo a modo de galerías que le aporta frescura, ligereza y originalidad a la imagen del conjunto.

El Colegio presenta en su interior dos claustros sobrios y elegantes, propios del manierismo clasicista, manifestándose el claustro principal como una de las piezas destacables del conjunto por la rotundez y fuerza que desprende su concepción dórico-romana.

⁷ Chueca Goitia, Fernando. Historia de la arquitectura española. Edad Moderna y Edad Contemporánea. Ed. facsímil de la de 1964. Ed. fundación cultural Santa Teresa. Ávila. 2001. pp223.

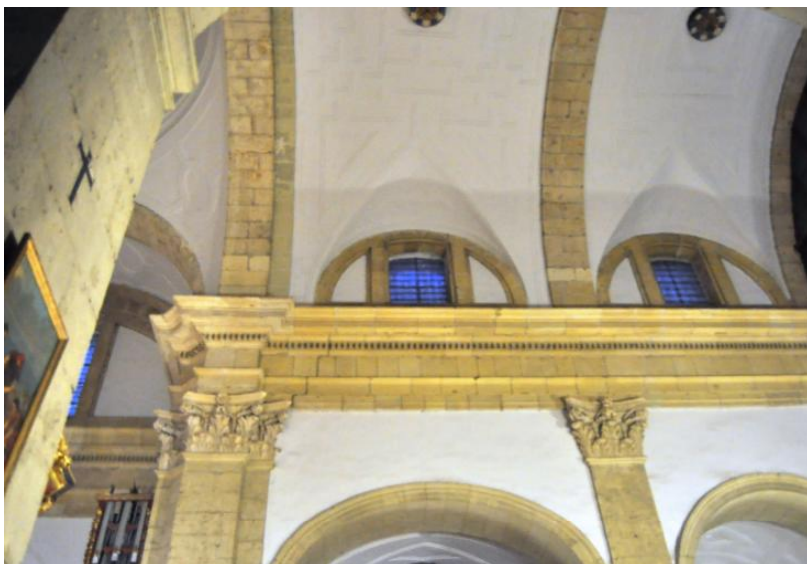


Fig.56_ Interior de la iglesia de la Compañía de Jesús en Segovia



Fig.57_ Interior de la iglesia del Colegio del Cardenal en Monforte de Lemos

AUTORÍA Y CONDICIONANTES DE LA OBRA

Como ya se dijo anteriormente, el proyecto maduró entre Sevilla, Madrid y Roma, por lo que no tiene sentido buscar un modelo muy cercano a Sevilla, donde residía Don Rodrigo. Habrá que buscar más bien entre los edificios organizados por patios, que era la tipología que se utilizaba en España para la realización de grandes fábricas por aquel entonces. Por otro lado es de sobra conocido el carácter Contrarreformista de Don Rodrigo y la gran amistad que mantenía con Felipe II, al que acompañó en todos sus viajes al extranjero y sirvió fielmente en la Santa Sede.

ANDRÉS RUIZ

El jesuita Andrés Ruiz en 1592 será quien se encargue de realizar la Traza General del Colegio y su programa, de acuerdo con las necesidades y el modo de hacer de la propia Compañía. La línea arquitectónica de Andrés Ruiz en cuanto a la concepción de las iglesias ya se puede observar claramente en la Iglesia de la Compañía de Jesús en Segovia, trazada por Guiseppe Valeriani en 1577, pero revisada y corregida en 1582 por Andrés Ruiz. Es muy grande la similitud con la iglesia monfortina en cuanto a proporciones y decoración de pilastra y entablamento, y es muy interesante que, para ello, Andrés Ruiz consultara las trazas de la iglesia segoviana en 1582 y 1585 con el arquitecto real Juan de Herrera, por lo que su adecuación a los planteamientos Contrarreformistas están fuera de toda duda.

El modelo de iglesia que Andrés Ruiz siguió fue el Gesú de Roma de Vignola, ello se reitera en las condiciones de obra de la iglesia, de 1592, siendo anterior a la edición castellana del libro de Vignola de 1593, dato interesante

del que se extrae que las grandes obras no partían de concepciones locales sino que intentaban buscar siempre la máxima contemporaneidad en sus soluciones, observando con ello que las penínsulas ibérica e italiana no estaban tan distantes como a veces se quiere hacer ver y aceptando que sí se conocía y sí se tenía referencia de lo que se hacía en uno y otro lado, aunque por distintas causas, en cada península se siguieran sus propios caminos y tuvieran cada una sus propios focos desde los que se irradiaban modos de ver diversos, que en ocasiones como en la presente, dependiendo de varios factores, se entrecruzaban.

En junio de 1594 Andrés Ruiz firma⁸ la inclusión en la fábrica de unos cuerpos laterales adscritos a la fachada principal, de 26x26p.

VERMUNDO RESTA

El papel de este milanés pudo haber sido el de proyectar solamente la fachada de la iglesia, puesto que su composición, órdenes y motivos decorativos de progenie italiana se desmarcan claramente del resto de la fábrica que sigue la concepción manierista clasicista⁹. A su autoría como trazador de la fachada de la iglesia le ayuda el hecho de que él no llegó a Monforte hasta el verano de 1593, exento por lo tanto de controlar el acopio de materiales y la realización de los cimientos, y a partir de entonces permaneció 15 meses, tiempo suficiente para por lo menos dejar planteados todos los detalles de la fachada, que no se sabe cuando se terminó, pero sí se sabe que fue antes de 1598, puesto que por entonces la

⁸ Pérez Costanti, Pablo. Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII. Ed. facsímil de la de 1930. Edita Consellería da Presidencia e Administración Pública. 1988. p585.

⁹ Su diseño no se corresponde a la línea que siguieron Ruiz, Tolosa o Monasterio. Por otra parte las acroteras y pirámides de remate son seguramente diseños añadidos a posteriori por los maestros que trabajaron en la fábrica.

fachada del Colegio estaba rematada como se expone en la tasación de Juan de Tolosa.

JUAN DE TOLOSA

En lugar de Andrés Ruiz, que se encontraba ausente de la fábrica en repetidas ocasiones (probablemente por la realización del Seminario de Lugo), nombran al jesuita Tolosa en 1593 maestro mayor de las obras del Colegio¹⁰. Tolosa será el que transforme la idea en materia a partir de 1593 dirigiendo a un gran número de maestros de obras y cantería. Aunque Ruiz vuelve a la fábrica y firma las trazas de los anexos a la fachada en junio de 1594 a instancias del Cardenal, que estuvo de julio a noviembre de ese mismo año en Monforte de Lemos, no se llevó a cabo exactamente esto sino que se modificaron los añadidos en base a una nueva traza que responde a la Traza Universal que Tolosa propondrá al Cardenal, y que llevará a modificar todo el sistema planimétrico para aportarle un nuevo significado y simbolismo al Colegio¹¹.

Que hubo un cambio radical entre lo proyectado inicialmente por Ruiz y lo que Tolosa materializó, queda patente en la *"Tasación de lo obrado y cláusulas para la prosecución del Colegio de Monforte de Lemos"*¹² que el propio Tolosa realiza en 1598, en la que dice: *"no se ha guardado la traza en que se les remató sino que todo sea removido y vuelto a otra forma"*. Tanto lo realizado hasta el momento como lo pendiente por realizar se modificó, y ello se irá desgranando a lo largo del trabajo.

¹⁰ Bonet Correa, Antonio. La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII. Madrid: Instituto Padre Sarmiento. 1984. p179.

¹¹ Puede que sea por esto mismo por lo que Muñoz Jiménez sostiene que es Juan de Tolosa el que en 1593 da la traza de las adiciones a la fachada. Muñoz Jiménez, Jose Miguel. Artículo: Introducción al arquitecto Simón de Monasterio (1573-1624). Altamira: Revista del Centro de Estudios Montañeses, Nº 57, 2001, pp39.

¹² Archivo del Colegio de Monforte de Lemos, leg. 2, número 5. Transcrito por Cotarelo Valledor, A. El Cardenal Don Rodrigo de Castro y su fundación en Monforte de Lemos Instituto de España, 1945. Apéndice doc XXIII, pp307-334.

La peste llegó en 1599 a Monforte, mermando cuantiosamente tanto a las compañías de operarios como a la comunidad religiosa, siendo Tolosa una de sus víctimas.

SIMÓN DE MONASTERIO

A la muerte de Tolosa le sucede en el mismo año otro jesuita supliéndolo, Bartolomé Martínez. En 1600 el maestro de la obra era Juan Fernández Bustamante, pero en 1602 la fábrica no tenía maestro de obras, como se desprende de las palabras que Aquaviva le escribe al rector del Colegio¹³, y Simón de Monasterio, que ya estaba en la obra desde 1598¹⁴, ostentará ese cargo en 1602, según se documenta en el informe que realiza sobre el puente mayor de Ourense, donde se autodenomina *"maestro de obras del Colegio de la Compañía de Monforte de Lemos"*. Rematándola en 1619, año de su consagración.

Será el propio Simón de Monasterio el que realice las bóvedas y cúpula¹⁵, siendo lógico pensar que fue suyo también el diseño, en el que varió las dimensiones proyectuales tomando como clara referencia el remate escurialense, nada extraño puesto que obraban en su poder plantas y alzados del Escorial, así como dibujos de templos de Roma¹⁶, aunque es obvio que le aportó su impronta manierista.

El hándicap sobre la autoría de su traza lo encontramos por un lado en el contrato que firma Andrés Ruiz en

¹³ ARSI "Provincia Castellana 6" Epist. Gener. (1588-1603), fol 435v.; Rivera Vázquez, E. Galicia y los jesuitas. Sus colegios y enseñanza en los siglos XVI al XVIII. La Coruña. 1989. p575

¹⁴ Redondo Cantera, J. El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía. Madrid, 1987, p84.

¹⁵ Rodríguez Gutiérrez A. Estudios del Barroco Salmantino. El Colegio Real de la Compañía de Jesús (1617-1779), Salamanca, 1969, pp 53-57.

¹⁶ Freire Tellado, Manuel J. Los trazados de monte de factura renacentista del edificio de los escolapios de Monforte de Lemos. Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción, A Coruña, 22-24 octubre 1998, eds. F. Bores, J. Fernández, S. Huerta, E. Rabasa, Madrid: I. Juan de Herrera, SEHC, U. Coruña, CEHOPU, 1998.

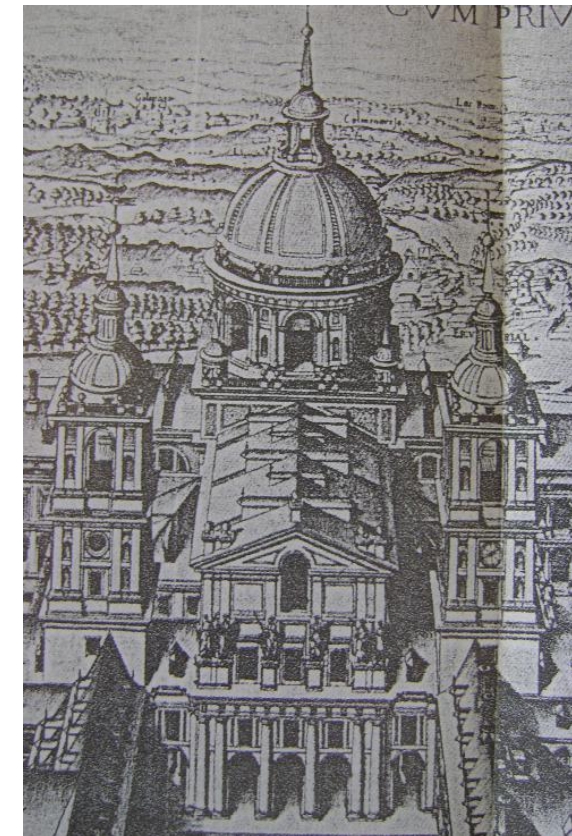


Fig.58_ Detalle de la Perspectiva general de la iglesia de El Escorial, realizado por Pedro Perret en 1587.



Fig.59_ Vista de las torres y cúpula de la iglesia del Colegio del Cardenal en Monforte de Lemos

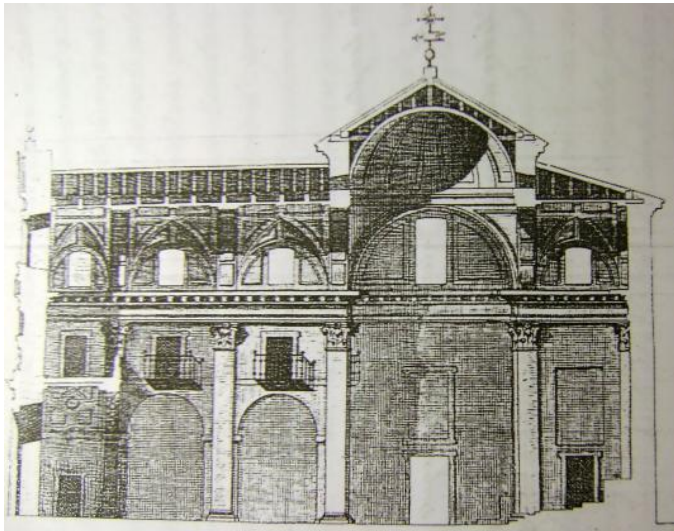


Fig.60_ Sección de la iglesia del Hospital de Simón Ruiz en Medina del Campo. Realizada por D. Julián Ayllón en 1783.

1592¹⁷, del que parece desprenderse que ya aparece un tambor: *“Sobre la cornisa redonda se hagan 3 ventanas, una en el pie de la iglesia a plomo de la puerta principal y las otras dos a un lado y otro del crucero conforme a la traza señala. Tendrán 6p de ancho y 11p de alto”,* y por otro lado en otro documento de 1608¹⁸, que obliga a continuar y terminar una tercia parte de la iglesia, ejecutándola según la traza, condiciones y precio por el que la tomaran Vélez y Güemes, que según Rivera Vázquez ya seguían disposiciones nuevas inspiradas por Juan de Tolosa. Pero si analizamos las obras atribuibles a Ruiz y Tolosa anteriores al Colegio: la iglesia de la Compañía en Segovia, el Hospital de Simón Ruiz, la iglesia de San Matías de Oviedo¹⁹ e incluso la iglesia de la Colegiata

17 Cotarelo Valledor, A. 1945. El Cardenal Don Rodrigo de Castro y su fundación en Monforte de Lemos 2 vols. Madrid: Magisterio Español. Documento XVII (pp264-292). 1592: condiciones para la construcción del Colegio de Monforte de Lemos. Archivo del Colegio de Monforte de Lemos, leg. 2, número 2.

18 Referencia que cita sin -mostrar el documento- Pérez Rodríguez, Fernando. Algunas consideraciones sobre la construcción del Colegio de Nuestra Señora de la Antigua de Monforte de Lemos. 1592.1619. Actas del Simposium Monjes y Monasterios Españoles, I, San Lorenzo del Escorial, 1995. p519.

19 Goy Díaz, Ana. El arquitecto baezano Bartolomé Fernández Le-



Fig.61_ Vista interior de la Cúpula de la Colegiata de San Luis en Villargarcía de Campos.

de Villargarcía de Campos, que aunque no es de su autoría influyó notablemente en sus obras, comprobamos que no seguían las directrices de remate de esta iglesia monfortina, por ello entendemos que Simón de Monasterio pudo modificar las trazas de Tolosa, que a su vez ya modificara las de Ruiz, para introducir en la iglesia una mayor luz en el crucero. Sobre esta hipótesis nos apoyamos en gran medida en el análisis métrico que realizamos, explicado más adelante, donde entendemos que se modifica la traza que Juan de Tolosa realizó para la bóveda y cúpula.

En cuanto a los claustros, es destacable que, al igual que el claustro de las escuelas estaba concluido en 1598, y por lo tanto es obra de Tolosa, el claustro de las oficinas, aunque se aproxima en parte a lo estipulado por Tolosa en la tasación de 1598, también hay claras divergencias con las condiciones que estipula Tolosa, por lo que, apoyado indudablemente por su impronta dórico-romana, llegamos a la suposición de que hubo de ser modificado

chuga. Univ. Jaén, 1998.

por Simón de Monasterio.

MAESTROS DE LA OBRA DE LA IGLESIA

Juan Cajigas tomó las obras de la iglesia desde el principio. En 1593 ya le pide a Tolosa las molduras de las basas. Probablemente avanzó con gran rapidez la fachada de la iglesia a instancia de Resta. Murió en 1598, año en que la fachada estaba construida, aunque puede ya lo estuviese a finales de 1594, como apuntamos anteriormente.

Tras la muerte de Cájigas se contrata el mismo año a Diego Vélez y Gonzalo de Güemes para que prosigan la obra de la iglesia.

En 1600, tras fallecer Vélez, se contrata a Juan de Nates para acabar la tercia parte de la iglesia como la tenía Vélez y Güemes, aunque Nates nunca estuvo en Monforte y este contrato quedó en aguas borrajás.

MAESTROS DE LA OBRA DEL COLEGIO

El resto de la fábrica fue iniciada por el vizcaíno Diego de Isla, el orensano Macías Álvarez y los hermanos Gregorio y Gonzalo Fatón. El pleito que mantiene Ruiz contra ellos por desavenencias hará que sólo sigan los hermanos Fatón a cargo de la fábrica a partir de 1595. En 1598 ya tendrán realizada la mayor parte de la fábrica de la escuela, restando por el contrario muy verde la parte de la casa-colegio.

Los maestros trasmeranos Pedro de Morlote y Juan de la Sierra son los encargados de realizar los anexos a la fachada principal que aparecen en los extremos de las torres en 1594, aunque tras el pleito anterior, también se encargarán de la fachada principal de la fábrica a partir de 1595. En 1598 la fachada principal del Colegio estaría rematada.



Fig.62_ Ortofoto del Colegio del Cardenal en Monforte de Lemos.

ANTECEDENTES DIRECTOS

EL ESCORIAL

El “*Escorial gallego*” se asemeja al Panteón de los Austrias en muchos más conceptos que en la simple mimesis formal. Sobre el Escorial no se realizará en esta tesis ninguna investigación de la fábrica por salirse de sobremañera de nuestro campo de trabajo. Lo que se pretende es tener una visión de la crítica histórica para marcar las pautas de inicio en la investigación de la métrica y forma del Colegio monfortino.

Hay muchas y variadas teorías sobre la génesis del Escorial (1563-1584), todas ellas las resume brillantemente Juan Rafael de la Cuadra Blanco²⁰, aportando su visión personal de este hito arquitectónico con una exhaustiva y exitosa búsqueda de la métrica original de el Escorial. Las teorías hasta la fecha se podrían aunar todas en dos vertientes: las que ligan a el Escorial con el Templo de Salomón, cuya relación ya es patente desde el siglo XVI, y las que rechazan esta hipótesis, pero unas y otras no son tan excluyentes como dan a entender en un principio, y quizás los puntos en común donde confluyen ambas teorías sea la línea más prudente por la que moverse al hablar del Monasterio Real. Por ello, entre Luis Moya

²⁰ De la Cuadra Blanco, Juan Rafael. <http://sapiens.ya.com/jrcuadra>

Blanco²¹, pro-Salomón, y Francisco Iñiguez Almech²², pro-Vitrubio, se encuentran líneas de consenso como la trazada por Osten²³ al realizar unos estudios iconológicos en los que recalca las relaciones entre la traza del Monasterio y relaciones geométricas y armónicas entre cuadrados y triángulos según la matemática pitagórica, incidiendo en la línea del Templum Salomonis. En ellas se patentan el significado del cual se quiere dotar el Escorial: centro de defensa de la nueva fe salida de Trento y de lucha contra la Reforma, expresión de victorias en guerras, significación funeraria y nuevo Templo de Salomón. Pero habiendo Osten realizado sus estudios de las pinturas y esculturas, y no de la fábrica, no nos aporta la certeza de que ello fuese igual para el conjunto monástico. Moya²⁴ finalmente también concilia posturas cuando afirma más adelante que Felipe II quería hombres con gran bagaje cultural, y ello comenzaba con el conocimiento de Pitágoras. Este dualismo entre ambas tendencias se resume en el padre Sigüenza, cronista de El Escorial, que presenta en repetidas ocasiones a Vitrubio como maestro eficaz y directo de los autores de este gran edificio, refiriéndose en otras muchas al Templo de Salomón como modelo que influyó en todo, hasta en la organización de los trabajos de construcción.

Las similitudes entre las plantas de los dos edificios, que demuestra de la Cuadra, siguiendo la línea que marcó su director de tesis: Chueca Goitia, y las comparaciones entre los dos reyes, Felipe II y Salomón, apuntan clara-

²¹ Moya Blanco, Luis. artículo: La composición arquitectónica en El Escorial.

²² Iñiguez Almech, Francisco. Las trazas del Monasterio de S. Lorenzo de El Escorial. Discurso del académico numerario leído en el acto de su recepción pública, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1965.

²³ Cornelia von der Osten Sacken, San Lorenzo el Real de El Escorial. Studien zur Baugeschichte und Ikonologie, 1979; El Escorial. Estudio iconológico, pp. 119-136, Madrid, Xarait, 1984.

²⁴ Moya, Luis. Ideas y diseño. /La Arquitectura/. IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Edita M.O.P.U., Madrid, 1986. pp13 y ss.

mente a que el rey intentó recrear el famoso Templo de Jerusalén. Desde su juventud se le comparó con el rey hebreo, con el que compartía el título de Rey de Jerusalén, y las muestras del salomonismo de Felipe II son harto abundantes para explayarse ahora sobre este objeto, por lo que es lógico pensar que la traza de su panteón familiar se haría según la sencilla disposición, modulación y medidas del Edificio Perfecto, el que el mismo Dios había diseñado: el Templo de Jerusalén.

Coincidiendo con las últimas sesiones del concilio de Trento (que terminó en 1563), Felipe II se aleja del salomonismo y busca convertir su edificio en referente universal de la Contrarreforma. Tras el establecimiento de la corte en Madrid en 1561, los referentes salomónicos dejaron paso a consideraciones sobre la Fama Eterna de la dinastía de los Austrias, la victoria sobre Francia en San Quintín y los venerados Santos católicos (San Lorenzo y su parrilla, reliquias, cuadros,...). Aunque finalmente en la década de 1570 vuelve a retomar su salomonismo, puesto que los cronistas de la época y toda una generación de estudiosos del Templo de Salomón volvieron a señalar el simbolismo salomónico de la obra. Así pues Arias Montano y Juan Bautista Villalpando escribieron los principales tratados de la época sobre el Templo de Salomón financiados ambos por Felipe II; y el Padre Sigüenza, principal cronista de El Escorial, dedicó un capítulo completo a comparar ambos edificios.

De la Cuadra Blanco en sus estudios comprueba que los parecidos entre el Templo de Salomón y la parte conventual de El Escorial son extraordinarios. Sus medidas y modulación coinciden exactamente midiéndolo en odos hebreos²⁵ (donde un codo vendría a ser 31/16pies),

²⁵ Chueca Goitia, Fernando. La Catedral de Valladolid. Una página del Siglo de Oro de la arquitectura española. Consejo Superior de investigaciones científicas, Instituto Diego Velázquez. Madrid 1947. p73.:

según los tomaba Herodoto y citaba Villalpando. Pero más que la copia planimétrica, el Templo de Jerusalén se comportó como un motivo de inspiración al que recurrir en busca de formas, ideas y símbolos. Las necesidades reales del particular programa de Felipe II (iglesia, convento, tumba, palacio y, más adelante, colegio y biblioteca), el estilo arquitectónico que marcó la Contrarreforma, así como el que le quiso dar Felipe II, y los problemas estructurales y de replanteo en una obra de esa magnitud impusieron otras soluciones. La idea arquitectónica original se fue difuminando durante la evolución del proyecto para aglutinar en el edificio todas las necesidades.

El sistema que utiliza el Escorial es tradicional en su composición en planta ya que se basa exclusivamente en el uso de los patios como elementos ordenadores, es el eslabón complejo del desarrollo del patio como sistema, cuyo antecedente se encuentra en los hospitales italianos y los hospitales reales españoles, y no en los conjuntos medievales articulados en torno a un patio o claustro, como eran los monasterios, puesto que aunque sea éste el elemento ordenador por excelencia, suelen presentar sus demás partes como tipos o elementos independientes, relacionados y conectados con el claustro, pero no ligados o integrados. Sin embargo el patio aún ahora la versatilidad del sistema para responder a escalas completamente distintas que pueden llegar incluso a combinarse entre sí, y se reproduce constructivamente de

“el codo sagrado”: los antiguos pueblos caldeo, egipcio, hebreo... utilizaban dos clases de medidas: unas eran las unidades de medida sagradas reservadas a los templos y palacios, sólo conocidas por los sacerdotes e iniciados, y las otras pertenecían al común del pueblo y eran empleadas en obras profanas y de utilidad. El carácter sagrado de la metrología es una prueba del poder divino que toda la antigüedad prestó al número. El codo egipcio, el codo piramidal, ya era conocido por el pueblo hebreo cuando llegó a Egipto, que lo consideraba como un precioso don recibido por revelación divina. Moisés lo utilizó en su Tabernáculo y en el Arca de la Alianza, que presenta coincidencias extraordinarias con el misterioso sarcófago de la Cámara del Rey en la Gran Pirámide. Por eso Salomón y su arquitecto construyeron con él la fábrica del templo de Jerusalén.

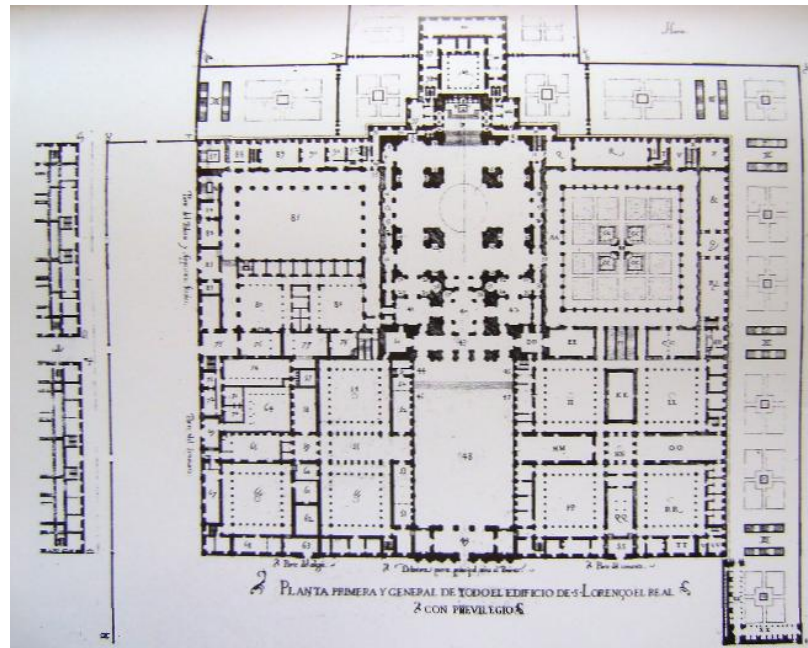


Fig.63_ Planta de El Escorial. Realizada por Pedro Perret en 1587.

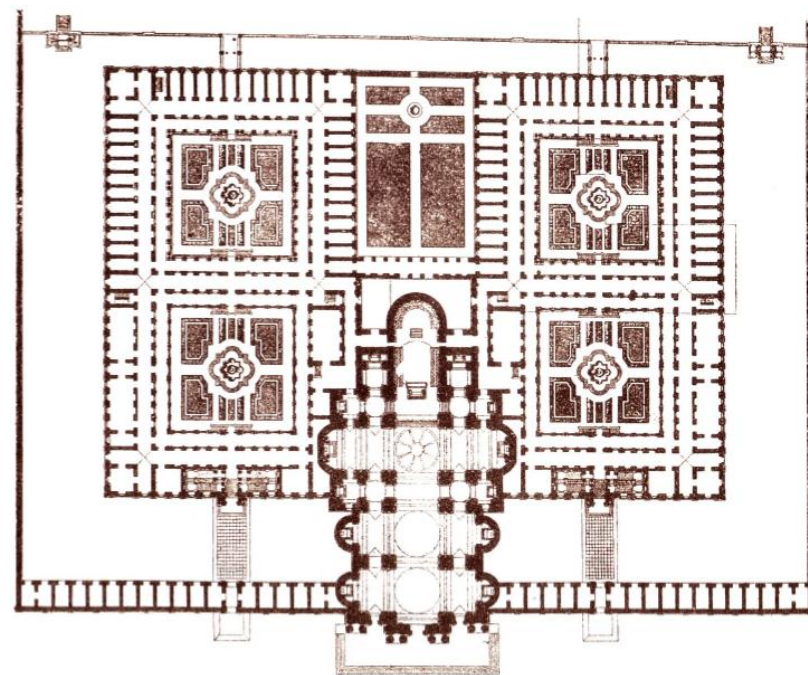


Fig.64_ Planta del monasterio benedictino de Catania. Extraída de <http://www.delacuadra.net/escorial/cata-tod.jpg>

forma sencilla y clara, por lo que se vuelve el patio como tipo universal capaz de formar conjuntos abstrayéndose de su funcionalidad²⁶.

En cuanto a la modulación general con la que se construyó el Escorial cabe decir que fue en pies castellanos, predominando en su composición la serie 1.2.3.5. Existe una especial querencia por las proporciones musicales dupla (1:2) y sesquiáltera (2:3), así como los demás intervalos musicales de la teoría musical pitagórica.

EL CONVENTO DE CATANIA

La base constructiva de El Escorial, además de encontrarse en los hospitales reales españoles y los italianos, también podría encontrarse el convento de los benedictinos en Catania, Sicilia. Este convento, construido en aquel momento dentro de los dominios españoles, fue comenzado en 1558, fecha en la que Juan Bautista de Toledo todavía vivía en Nápoles como arquitecto del Emperador Carlos V y director de las obras reales del Virreinato (1549-60), siendo lógico pensar que solicitara los planos, o al menos estuviera al tanto del segundo mayor monasterio de Europa. Las referencias que manejo hoy día son en nuestro actual sistema métrico decimal, e indican dimensiones muy similares del convento benedictino con las del Escorial, por lo que faltaría realizar un estudio

²⁶ Capitel, Antón. Ideas y diseño. /La Arquitectura/. IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Edita M.O.P.U., Madrid, 1986. pp73 y ss.

profundo de su métrica que permitiese confirmar relaciones más firmes entre estas dos fábricas.

En lo que se refiere al proyecto monfortino, es de especial interés comentar que la casa de Lemos tenía una prolongada y destacada relación en aquella época con el virreinato de Nápoles²⁷, e incluso estando en Sevilla Don Rodrigo de Castro, una de las personas con las que más platicó sobre el proyecto del Colegio monfortino provenía de ese reino, como era el padre Sicilia, por lo tanto el convento de Catania pudo haber estado también en la base de los planteamientos generales del Colegio del Cardenal.

La tipología basada en el patio como organizador de espacios, parte de la idea de que el patio puede variar su escala para adaptarse y englobar diferentes usos y funciones, por lo tanto, teniendo en cuenta la diferencia de escala existente entre el convento de Catania y el monfortino, sus planimetrías tienen varios elementos coincidentes, lo que convierten al siciliano en referente directo de la fábrica monfortina.

Cuánto de referente sobre el Colegio del Cardenal tiene el convento benedictino y cuánto el jerónimo será una cuestión que iremos desgranando a lo largo de este estudio.

²⁷ Chamorro, Eduardo / Lobato, Xurxo. Nuestra Señora de la Antigua. La Galicia de los monasterios. Ed. La voz de Galicia S.A. 2003.

MODIFICACIONES DE LA FÁBRICA

A tenor del estudio de los dos documentos principales redactados en aquella época sobre la construcción de la fábrica: el contrato de obra de Andrés Ruiz redactado en 1592 *“Condiciones para la construcción del Colegio de Monforte de Lemos”*²⁸, y la *“Tasación de lo obrado y cláusulas para la prosecución del Colegio de Monforte de Lemos”*²⁹ redactado en 1598 por Juan de Tolosa, destacamos variaciones entre la idea inicial y el resultado final.

PLANIMETRÍA DEL CONJUNTO

Aunque los documentos tienden a confusión, sobre todo al no estar avalados por sus trazas -no conservadas-, el análisis proyectual y documental nos revela que el Colegio se había ideado en 1592 desde la perspectiva de una iglesia vinculada a dos edificios, uno la casa-colegio, y otro las escuelas, teniendo en conjunto cuatro claustros.

²⁸ Archivo del Colegio de Monforte de Lemos, leg. 2, número 2. Transcrito por Cotarelo Valledor, A. El Cardenal Don Rodrigo de Castro y su fundación en Monforte de Lemos Instituto de España, 1945. Apéndice doc XVII, pp264-292.

²⁹ Archivo del Colegio de Monforte de Lemos, leg. 2, número 5. Transcrito por Cotarelo Valledor, A. El Cardenal Don Rodrigo de Castro y su fundación en Monforte de Lemos Instituto de España, 1945. Apéndice doc XXIII, pp307-334.

Referente a este tema, en el contrato de obra se cita que: *“en esta casa y colegio se han de hacer dos patios, el primero tendrá 92p de pared a pared... el segundo patio conforme a la traza señalada, los suelos de dicho patio grande... se dará la salida de las aguas corrientes que vayan a la huerta, se hará un conducto desde el primer patio hasta la huerta que pase del primer patio al segundo...en dicha casa y colegio ha de hacer una escalera principal la cual se ha de asentar y poner en el cuarto de la sacristía, la escalera ha de tener 3 trozos”*.

El siguiente párrafo comienza con: *“El edificio de las escuelas que a la parte derecha de la iglesia se ha de hacer así cimientos como paredes y esquinas, puertas y ventanas y corredores y patios y desagadero del y pilares y arcos serán de la misma orden y manera y conforme a las condiciones y precios con que la casa y colegio se rematare. Y en las dichas escuelas ha de haber una escalera de 2 trozos”*.

Aunque en un primer momento nos confunde el hecho de que se comienza diciendo *“en esta casa y colegio”*, se debe tener en cuenta que el primer párrafo pertenece, visto de frente, a las obras de la derecha de la iglesia, y el segundo párrafo *“el edificio de las escuelas”* a la parte izquierda. Cada uno tiene dos patios de 92p de

lado a lado. La salida del agua no es viable hacerla entre los dos patios contruidos pasando por debajo de la iglesia, la lógica del documento nos muestra que el saneamiento iba de los patios delanteros hacia los traseros para desembocar en las huertas, como efectivamente se comprueba al inspeccionar las cimentaciones de la fábrica. Que la escalera principal de la casa-colegio, de tres tramos, se deba poner en el cuarto de sacristía, y la escalera de la escuela, de dos tramos, sea otra, indica que el edificio de la casa-colegio, y el edificio de la escuela, funcionaban independientemente. Y por último, es irrefutable el hecho de que se diga que el edificio de las escuelas tendrá *“patios”*, en plural, al igual que la casa y colegio. Por todo ello, queda sobradamente contrastado que el Colegio se ideó con cuatro patios, dos a cada lado de la iglesia.

AÑADIDOS LATERALES

En 1594 se modificó la fábrica añadiendo a las esquinas de las torres delanteras unos volúmenes de 26p de largo y ancho. La incorporación de estos cuerpos va a modificar no sólo la fachada principal, sino también el lateral Norte, que para evitar cualquier ángulo en la configuración exterior de su ala N.E., que es la que se divisa desde toda la villa de Monforte de Lemos, provocará que esta



Fig.65_ Vista de la Fachada Noreste del Colegio del Cardenal en Monforte de Lemos en la actualidad.



Fig.66_ Vista de la esquina Sur del Colegio del Cardenal en Monforte de Lemos. Fotografía Archivos del Colegio.

ala se amplíe siguiendo la línea del cuerpo añadido (plano nº2).

Estos añadidos, que desvirtúan la tipología de fachada con torreones de remate que tanto proliferó en la península durante este siglo, se analizarán en el apartado métrico de este edificio.

CLAUSTRO DE LA ESCUELA

Se aproxima bastante, en cuanto a métrica y proporción, a lo que se dispone en el contrato de obra. Los lienzos del patio están claramente vinculados a los claustros del colegio de El Escorial, y si bien los realizados resultan algo más esbeltos que los claustros escorialenses, en el contrato de obra de 1592 se dan unas medidas para su construcción, que se asemejan extraordinariamente a las del colegio monasterial. Pero como se comprobará posteriormente, la solución final de este claustro se realizará posteriormente, entre 1594 y 1598 según las nuevas trazas que aportará Juan de Tolosa.

ALTURAS DEL COLEGIO DEL CARDENAL

En el contrato de obra se dice que el Colegio se ideó con planta baja, primera planta y cubierta con testeros, con lo que toda la planta superior, cuya imagen visible son las galerías, no forma parte de la idea inicial. En el propio contrato se describen las alturas que han de tener la imposta y la cornisa del Colegio, y lógicamente coinciden con el remate superior de la planta baja y de la primera planta respectivamente. Estas dos únicas plantas también se dan en los edificios contemporáneos más grandes del reino español como el Hospital de las Cinco Llagas en Sevilla, el Hospital de Santiago en Úbeda o el monasterio benedictino de Catania, sólo es El Escorial el que presenta más de dos alturas en su composición, aunque como bien es sabido, Juan Bautista de Toledo

en el proyecto inicial disponía una altura de dos plantas en toda la mitad delantera y cuatro en la trasera. Es en la Tasación, de 1598, donde por primera vez se habla de tales galerías, ya realizadas.

LAS TORRES LATERALES

Al igual que sucede en otros edificios contemporáneos, las torres laterales definían los límites del Colegio. Estas torres inicialmente tendrían tres cuerpos. El cuarto cuerpo pudo ser trazado por Ruiz³⁰ en 1594 aunque desconocemos este documento, y creemos más probable que Tolosa³¹ lo plantease posteriormente puesto que al aumentar en un cuerpo el lienzo de la fachada con las galerías, para seguir articulando la fachada coherentemente, hubo de añadir otro cuerpo a las torres. El resultado fue un tanto desproporcionado con respecto a los tres cuerpos que le preceden, pero lo cierto es que al alinearse con la cornisa de la iglesia, aporta gran unidad visual al conjunto. La prueba constructiva de que fue realizada posteriormente la encontramos en la trasera de la torre situada al Sur, donde se comprueba como el cuarto y último cuerpo se retrae de la línea que llevaba el resto de la fábrica. A su vez, la configuración inicial de huecos en la torre vendría a ser otra, en la que no existiría una puerta de acceso al Colegio sino que cada uno de los tres cuerpos que conforman las torres dispondría de dos ventanas. Se puede observar la configuración inicial de la fachada y su evolución en el plano nº1.

30 Referencia que cita: Pérez Rodríguez, Fernando. Algunas consideraciones sobre la construcción del Colegio de Nuestra Señora de la Antigua de Monforte de Lemos. 1592.1619. Actas del Simposium Monjes y Monasterios Españoles, I, San Lorenzo del Escorial, 1995. p511.

31 Muñoz Jiménez sostiene que es Juan de Tolosa el que en 1593 da la traza de las adiciones a la fachada. Muñoz Jiménez, Jose Miguel. Artículo: Introducción al arquitecto Simón de Monasterio (1573-1624). Altamira: Revista del Centro de Estudios Montañeses, Nº 57, 2001, pp39.

LA IGLESIA

Las alturas de la iglesia y sus proporciones se han visto modificadas en mayor o menor medida desvinculándose de la regla de Vignola, la cual explícitamente se dicta en el contrato de obra de Ruiz como proporciones a seguir. Ello se debe a los dos maestros mayores de la obra que siguieron a Ruiz, primero Juan de Tolosa y posteriormente Simón de Monasterio. En el Contrato de obra de la iglesia monfortina no se aclara cuanto habría de subir el tambor, ya que no se menciona en dicho contrato, aunque sí se deduce que existió desde un principio puesto que se habla de que sobre la cornisa redonda, la del crucero, se dispondrían 3 ventanas, aunque finalmente se dispusieron 8. La materialización del tambor por su cara exterior sí se hizo diferente a como estaba planteada en un principio puesto que inicialmente seguía a plomo con el cimborrio, de forma ochavada, siguiendo a su modelo el Gesú de Roma, y por lo que puede verse hoy día, se realizó el tambor tanto en su intradós como su trasdós de forma circular, como el del Escorial³².

Este conjunto de tambor-cúpula-linterna-remate es único en Galicia, y como ya dijimos, entendemos que es obra y traza de Simón de Monasterio, pues Juan de Tolosa no empleaba este sistema decorativo ni constructivo

³² Por el contrario, la linterna del proyecto inicial debía ser bastante parecida a la del monasterio del Escorial, si bien la solución final reduce el remate de la bola y la cruz, y le otorga a la linterna y a la pirámide una presencia mucho mayor que lo inicialmente planteado. Esta alta pirámide se lleva también a los laterales de la fachada de la iglesia, donde acompaña a acroteras de esferas elipsoidales con anillo ecuatorial, al igual que en las torres; elementos muy diferentes a las grandes acroteras que Juan de Tolosa utilizaba en sus remates de fachada, por lo que podríamos entender que las introdujo Simón de Monasterio.

Aún así, tampoco se puede afirmar categóricamente, puesto que Juan de Tolosa utilizó estas pirámides rematadas en bola en el pórtico de la fachada de la iglesia monasterial de Santa María de Montederramo (al igual que aparecen en el pórtico de la fachada de la iglesia monasterial de San Juan Bautista en Corias, que es muy similar a la cisterciense).

en sus obras, ya que entre otras cosas, cubría con cimborrio sus cúpulas, por lo que Simón de Monasterio realza el conjunto escolar dotándolo de su impronta particular con lo que compartimos totalmente la impresión de Chueca Goitia en la que afirma que este Colegio llega a cotas de libertad que el resto de obras provenientes de la escuela vallisoletana no alcanzaron³³.

CLAUSTRO DE LA CASA

También se modificó el claustro de la casa, puesto que no se realizó conforme a lo redactado en 1592, aunque sorprendentemente tampoco siguió fielmente el documento de 1598, donde Tolosa marca las directrices a seguir, y es que si atendemos a la descripción de la *"Tasación de lo obrado y cláusulas para la prosecución del Colegio de Monforte de Lemos"* tenemos solo cuatro datos, aunque nos parecen suficientemente reveladores como para afirmar que el diseño es obra de Simón de Monasterio y no de Juan de Tolosa.

En su planta baja las medidas se aproximan bastante a lo construido: *"corredores del patio principal de 22,50 p de alto, los corredores del peso de las bóvedas de 15p de alto"*. Pero sobre su planta superior también dice en las cláusulas que *"conviene que lleven balaustres calados si viniese piedra para poder hacerse y si no serán antepechos cerrados de 3,50p de alto, y sus corredores tendrán de altos de 15p"*.

Esto obviamente no significa que en obra se realizase una pequeña modificación, sino que ciertamente hay demasiado cambio entre la concepción de una planta con balaustres o antepechos y lo que hoy en día vemos en el primer piso, el cual forma una perfecta e indisoluble

³³ Chueca Goitia, Fernando. Historia de la arquitectura española. Edad Moderna y Edad Contemporánea. Ed. facsímil de la de 1964. Ed. fundación cultural Santa Teresa. Ávila. 2001. pp223.



Fig.67_ Elevación del terreno en la Fachada principal como sustitución de las escaleras de entrada del Colegio del Cardenal en Monforte de Lemos. Fotografía Archivos del Colegio.



Fig.68_ Fachada principal donde se observan las escaleras de entrada del Colegio del Cardenal en Monforte de Lemos. Fotografía Archivos del Colegio.

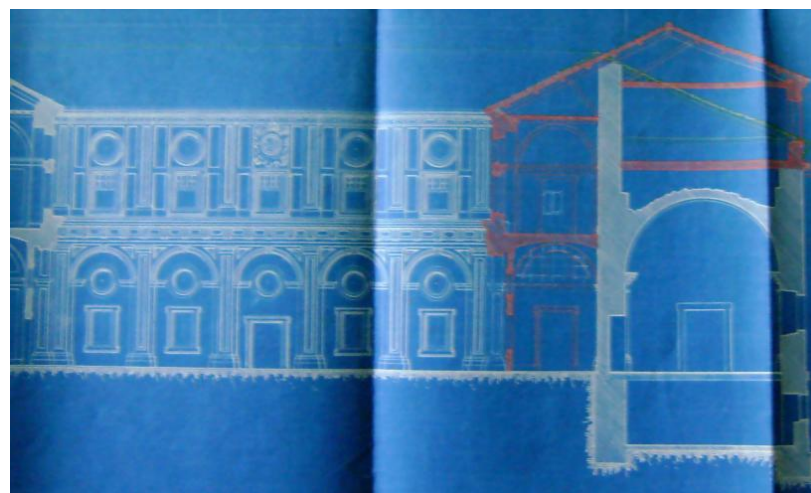


Fig.69_ Proyecto de remate del claustro Principal del Colegio del Cardenal en Monforte de Lemos en 1915. Plano en Archivos del Colegio.



Fig.70_ Lienzo del claustro Principal del Colegio del Cardenal en Monforte de Lemos.

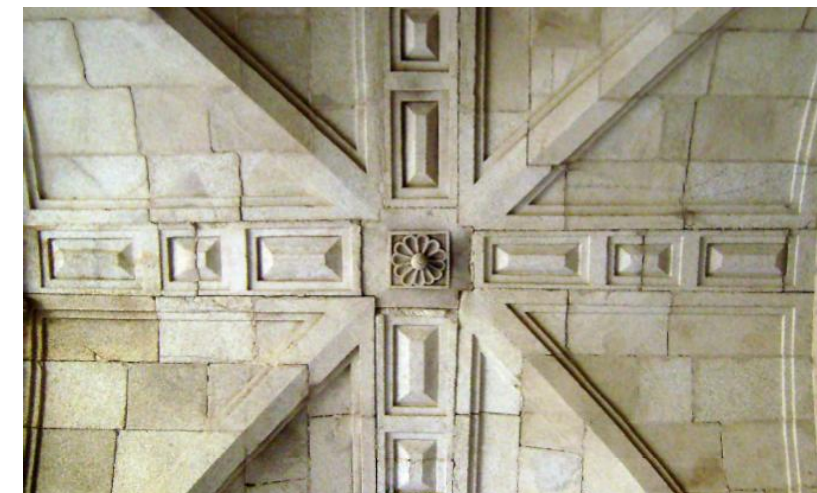


Fig.71_ Detalle de las bóvedas del piso bajo del claustro principal del Colegio del Cardenal en Monforte de Lemos.

unidad con su planta baja. Por ello, y a sabiendas de la personalidad más palladiana y romana de Simón de Monasterio, llegamos a la conclusión que éste reelaboró las trazas del claustro una vez que llegó a ser maestro mayor de la fábrica, pero también no es menos cierto que tuvo muy en cuenta todo lo proyectado por Tolosa, no variando la traza universal del claustro.

Una vez aclarada la autoría del claustro, volvemos a la tasación de Tolosa, donde se demuestra que la idea de los cuatro patios sigue vigente: *“es condición que an de hacer los corredores de la casa de los tres patios altos y bajos. Y conforme a la traza que se les dará... ansi lo del un patio como el de los demás que se entienden los que caen dentro de casa”*. Con esto se ratifica el hecho de que uno de los patios de las escuelas ya estaría construido y estos tres patios a los que se refiere serán los que faltan en la fábrica para conformar el conjunto de los cuatro patios.

En aquel momento estaba ya realizada parte de la ci-

mentación del Norte del edificio. De su medición y transposición con los planos de la planta baja del Colegio se confirma aquello que venimos planteando en este estudio: que el claustro principal y la fachada N.E. también fueron diseñados y realizados con posterioridad a la concepción inicial del proyecto de Ruiz, ya que la pared N.E. del claustro no coincide a plomo su cimentación sino que se encuentran ligeramente desfasadas, esta cimentación sí coincidiría con el límite inicial de la fábrica, según se desprende del contrato de 1592, por lo que ya comenzada la obra se decidió modificar el proyecto conservando la cimentación, como se observa claramente en el plano nº5.

EL ALA NORTE

La pared maestra del ala Norte de la fábrica se retranquea respecto a la pared del claustro de la casa para apoyarse a plomo en la cimentación primigenia. Como ya sabemos, este elemento, que hoy en día ciertamente parece un anexo desligado del conjunto, no era más

que la continuación del proyecto global que nunca se llegó a rematar.

Esto fue debido a que tras la muerte del Cardenal, la merma considerable de capital destinado a esta obra hizo plantearse a los administradores de la fábrica el remate de las obras a comienzos del siglo XVII como remate final del conjunto puesto que se esquilmo el patrimonio de Don Rodrigo. En vida el Cardenal nunca tuvo problemas económicos³⁴ ni se planteaba tenerlos una vez fallecido, puesto que además de las modificaciones del Colegio de 1598, donde aumenta en un piso todo el Colegio, aún planteó ese mismo año en su Testamento la construcción de un monasterio de monjas en Monforte de Lemos³⁵, entre muchas otras obras caritativas.

³⁴ Aunque también no es menos cierto que la fábrica adoleció en ciertos momentos de falta de sustento económico, en febrero de 1595, el provincial Dávila escribía que las obras iban despacio por falta de dinero. Pérez Rodríguez, Fernando. Op. cit. p513.

³⁵ Archivo del Colegio de Monforte de Lemos, leg. 2, número 2. Transcrito por Cotarelo Valledor, A. El Cardenal Don Rodrigo de Castro y su fundación en Monforte de Lemos Instituto de España, 1945. Apéndice doc XVII, p326.

MÉTRICA

Como apuntamos anteriormente en las influencias directas más notables del Colegio del Cardenal se encuentran el Escorial y el convento de Catania. El Escorial, según sus estudios metrológicos recientes relacionados con los codos hebreos, asimiló ciertas proporciones y simbolismo del Templo de Salomón. En cuanto al monasterio benedictino de Catania, al no conocer estudios referentes a su fábrica, no tenemos la certeza de que siguiese esta línea, pero en nuestro planteamiento de que el Colegio del Cardenal se ideó desde la perspectiva de un conjunto con iglesia y cuatro claustros, es obvio que aunque la escala y las proporciones son diferentes, el esquema utilizado por el Colegio monfortino en 1592 estaría influido por la fábrica siciliana.

Al no conservarse las trazas del conjunto monfortino, ni saber sus dimensiones totales, sino solo dimensiones parciales y reducidas, y además, debido a la gran variación de las mismas a lo largo de la conformación del conjunto fabril, a mayores del margen de error que provoca la dispersión de la medida exacta a la hora de materializarla, debemos tener siempre cierta perspectiva a la hora de evaluar los resultados de este estudio y análisis.

El estudio planimétrico no es único e invariable puesto que el Colegio se fue configurando en sucesivas etapas, las cuales se intentarán analizar seguidamente.

Como ya sabemos, lo existente hoy día no es aquello que en un primer momento se proyectó, puesto que al superponer las plantas de lo proyectado en 1592 y lo existente hoy en día (plano nº3), observamos que no cuadran.

Para ir desgranando el Colegio del Cardenal poco a

poco, analizaremos primeramente el proyecto inicial de esta fábrica, trazado por Ruiz. En el plano nº6 comprobamos que el edificio se proyectó en base a una trama modular donde la unidad es 37p, esta trama viene a componer todos los elementos destacables del conjunto, siendo la iglesia de 2x4 módulos, y los claustros de 2,5x2,5 módulos, dando así respuesta a la extraña medida de 92 pies que en el Contrato se estipulaba para la dimensión de pared a pared de los mismos, puesto que $2,50 \times 37 = 92,50p$, lo que se hace es redondear hacia medidas de fácil manejo y ejecución. Si bien la dimensión general del Colegio no está trabada por una retícula perfecta de 37p, ya que se ajusta en el centro de la composición, si que lo está la iglesia y sus claustros adyacentes, que parten de un cuadrado central, compuesto por 4x4 módulos de 37p, al que se le aplica la sección áurea por partida doble.

En la Tasación de 1598 Tolosa dice que las bóvedas del cuarto tienen 261,25p de longitud. Esta dimensión fue a la postre pieza clave en el desarrollo del conjunto, ya que gracias a ella pudimos llegar a los planteamientos expuestos. En el plano nº5 resolvemos que cuando habla de las bóvedas del cuarto se refiere al ancho del conjunto, que estaba planteado con anterioridad a 1598. Según el estudio de la cimentación, el muro del medio del ala Noreste, estaría proyectado ya en 1592 puesto que coincide con la traza primigenia de dicha fachada, siendo planteados los muros exteriores tras las modificaciones de 1594. Si nos abstraemos de las modificaciones de 1594 y conservamos el muro que entendemos que existió en el proyecto desde el principio como fachada Noreste, obtenemos el proyecto inicial, que se basa en un conjunto de iglesia y cuatro claustros.

¿Por qué se plantearon dos años después los añadidos

a la fachada? Por un lado lo que se consiguió con los añadidos fue atar geométricamente el ancho con el largo en proporción $\sqrt{2}$, puesto que el conjunto adolecía de una relación clara en sus dimensiones generales. Pero aunque esta ligazón geométrica es parte de la solución, no resuelve el problema de fondo ya que no es por la proporción por lo que se trastoca la traza general, sino que el Cardenal quería transmitir un carácter simbólico mucho más elaborado que el inicial.

Cuando anteriormente citamos el Escorial y el Templo de Salomón, ya adelantamos que el codo hebreo viene a ser 31/16pies. Ésta fue la medida utilizada al construir el Templo de Salomón y ésta fue la medida que se tuvo en cuenta a la hora de idear el Escorial. El Escorial no intentó ser una imitación planimétrica del Templo de Salomón, sino que se podría decir que se inspiró en él en busca de formas, ideas y símbolos³⁶.

En lo que se refiere a las proporciones generales del Templo de Salomón: todo el ámbito medía 140x300codos, donde el templo exteriormente tenía 100x100codos, aunque en sí medía 60x20 codos en planta por 30 de alto. Estaba formado por tres recintos: el pórtico de 20x10, la nave de 40x20 y el oráculo de 20x20x20. Los cuatro patios delanteros del conjunto forman un cuadrado de 140x140codos, cada patio en sí es de 60x60codos y sus arcadas 40x40codos, teniendo la crujía que separa los patios 20codos. Las sencillas relaciones que resultan de todas las medidas del Templo son de 1:1, 2:1, 3:1, 3:2, base de las proporciones armónicas. El conjunto se asienta en un volumen de 140x300codos en el que se inscribe una trama modular de 7x15 cuadrados de base 20codos de lado³⁷.

³⁶ De la Cuadra Blanco, Juan Rafael. <http://sapiens.ya.com/jrcuadra/jr-codo.htm>

³⁷ Luis Moya Blanco, artículo: La composición arquitectónica en El Escorial.

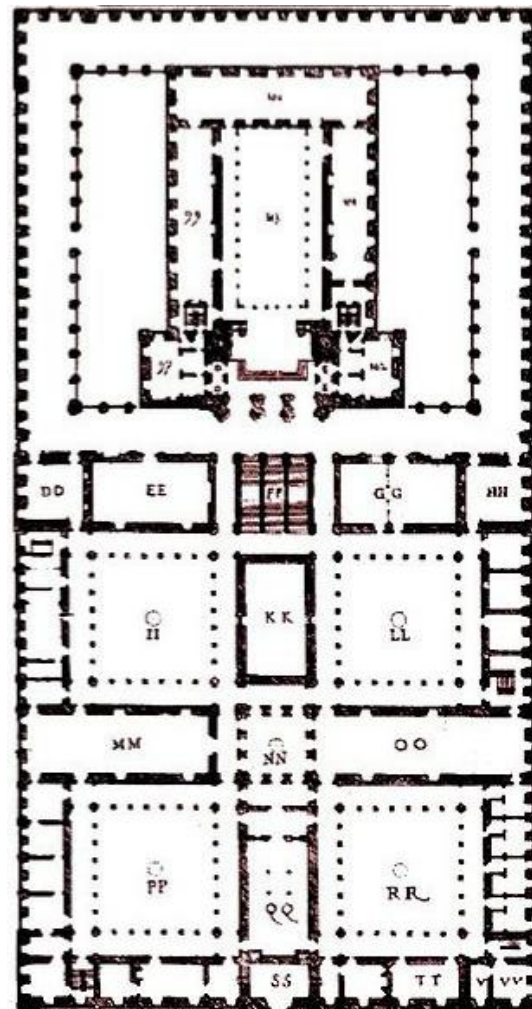


Fig.72_ Planta del Templo de Salomón. Plano infográfico de Juan Rafael de la Cuadra Blanco en 1994, modificado el original de Herrera del siglo XVI.

Las medidas generales de la composición escurialense se basan en la duplicación del Templo de Salomón, dejando el Santuario en medio y formando así tres bandas verticales de 140x300, 100x300 y 140x300. El rectángulo final mediría 380x300 codos, medidas que se pueden inscribir en una trama modular de 19x15 cuadrados de también 20 codos de lado que encaja perfectamente en la Basílica y en las Casas de Oficios, también en los geométricos jardines del Rey y de la Reina, desviando-

se curiosamente de una forma molesta en los patios del Convento, y es que el peso de la funcionalidad del proyecto, la facilidad del replanteo y los condicionantes estructurales de las bóvedas y crujías pesaron más que la literalidad de la retícula³⁸.

Los 380x300codos del Escorial son en pies: 736,25x581,25pies, que se debieron redondear a los 735x580 pies referidos por el padre Sigüenza para el primer replanteo de la obra según los primeros planos. El pequeño desfase es explicable por el paso de la generación de la idea en codos al desarrollo del proyecto en módulos de cinco pies, transformando el rígido módulo salomónico de codos en un sencillo módulo en pies que permitía un fácil replanteo.

Tras éste compendio de las proporciones del Templo de Salomón y del Escorial, podemos ahora pasar a desgarnar el carácter simbólico que el Cardenal le otorgó al Colegio monfortino: quiso que siguiese la línea del Templo de Salomón y del Escorial. Este cambio de concepción en la idea general del Colegio se le debe exclusivamente a Juan de Tolosa, que ya se sitúa en la fábrica como maestro mayor de las obras en 1593, aunque pudo formular sus planteamientos en 1594, cuando el Cardenal visitó la obra. Así pues se pasa de Andrés Ruiz, cuyo proyecto estaría influenciado por el monasterio benedictino de Catania, a Juan de Tolosa, que tendría un proyecto plenamente salomónico.

La iglesia de la Compañía de Segovia, realizada por Andrés Ruiz, posee un pie bastante aproximado al utilizado en la conformación de la fábrica monfortina siendo lógico pensar que fue Ruiz quien marcó la vara a seguir, pero en el estudio planimétrico de la iglesia segoviana no se

observa la utilización de los codos hebreos. Por otro lado si se observa coincidencias en sendas fábricas como la relación dupla de la planta y dimensiones parciales coincidentes en planta, como los pilares. La proporción de la columna y entablamento de la iglesia segoviana se aproxima bastante a las medidas de Vignola, medidas que claramente quiere seguir en Monforte según se comprueba en el Contrato de obra de 1592. Por lo tanto se comenzó la fábrica según lo dispuesto por Ruiz, aunque al poco se modificó la fábrica según el proyecto de Tolosa.

Siendo la medida del ancho del Colegio la que Tolosa apunta de 261,25p, a ella le tenemos que sumar los 5p de grosor de cada pared de cimentación, obteniendo justamente el ancho total, que viene a medir 271,25p, lo que nos da exactamente 140codos hebreos. Por su parte, midiendo el largo del Colegio, obtenemos una distancia que podría ser 387,50p, resultante de sumar la longitud de la fachada inicial más los añadidos laterales de 1594, que finalmente se dispusieron con unas dimensiones ligeramente superiores a los 26x26p que inicialmente firma Andrés Ruiz. Con todo, estos 387,50p nos dan 200codos hebreos, por lo tanto hablamos de un conjunto de 140x200codos (271,25x387,50p), en donde claramente resuenan los ecos salomónicos y escurialenses en sus proporciones generales, y aunque las dimensiones generales nos hablen de edificios de diferente escala, se mantendrán sus proporciones particulares como iremos viendo.

La trama modular es de 10x7 módulos de 20 codos (38,75 p)³⁹. Por lo que el cambio de la trama de 37p a otra de 38,75p=20codos traerá consigo ajustes planimétricos.

³⁹ En el plano nº9 se comprueba la imposibilidad de solucionar el problema del ajuste de medidas por lo que no se debe caer en el error de analizar la medida exacta sino aquella a la que se quería llegar.

³⁸ Ortega, Javier. El Escorial, dibujo y lenguaje clásico, Madrid, 1999.

LA IGLESIA DEL COLEGIO

Como dijimos anteriormente, Andrés Ruiz en la iglesia de la Compañía que realizó en Segovia no vinculó su fábrica al codo hebreo, pero en el estudio métrico que hemos realizado del Hospital de Simón Ruiz, en Medina del Campo, diseñado por Juan de Tolosa, sí que constatamos que la métrica hebrea fue base en la concepción del mismo. La iglesia del Hospital se aleja bastante de los postulados vignelescos para encajar sus dimensiones en las del Templo de Salomón, poseyendo 60codos de largo, 20codos de ancho a ejes de pilares y 30codos de alto hasta la bóveda de nave mayor, transepto y presbiterio. Las naves laterales tienen 10codos de ancho y la bóveda del crucero 40codos de alto.

Cuando el Cardenal se decide por seguir con el proyecto de Tolosa, la iglesia ya se habría comenzado a levantar, por lo que creemos que probablemente se mantuvieron algunos parámetros del proyecto de Andrés Ruiz, los referentes al ancho del templo de 75p y la relación de las capillas en planta, de 13x21p, que conjuntamente con el ancho de la nave mayor, de 33p, aportan una sucesión 13-21-33, la cual difiere escasamente de la serie medieval de Fibonacci, en donde las iglesias seguían en planta la secuencia áurea 13-21-34 en sus dimensiones.

Dentro de la iglesia las dimensiones se realizan por un lado de forma geométrica como los anchos de las capillas y crucero, y por otro aritméticamente, siguiendo la línea modular de 20 codos, sus múltiplos y submúltiplos.

Tolosa tuvo que ajustar las dimensiones iniciales de la iglesia de 75x150p, cuyos cimientos estaban contruidos antes de su llegada, a la concepción salomónica del Templo que quería construir, así pues la iglesia, en consonancia a los 2x4módulos de 20 codos hebreos que serían

los del Templo salomónico, nos da unas dimensiones de 77,50x155p. Y estas dimensiones se ajustan a la realidad de nuestra fábrica al tener en cuenta que la fachada sobresale 5p del conjunto y que el grueso del muro N.E. de la iglesia aumenta 2,50p para facilitar el asentamiento de la bóveda del claustro principal, como se ve en el plano nº12. Así que de forma poco ortodoxa Tolosa pudo ajustar la fábrica de Andrés Ruiz al simbolismo salomónico que tanto anhelaba.

El presbiterio mide 15x20codos, cada tramo de la nave mayor es de 20x10codos, y las capillas laterales 10x10codos. Todas ellas vuelven a ser sencillas relaciones de 1:1, 1:2, 2:3. Con esto corroboramos el cambio de autor: de Ruiz a Tolosa, en cuanto a la nueva concepción del edificio, puesto que las medidas en planta de la iglesia de Medina del Campo, que antes indicamos, encajan con las monfortinas.

En cambio, la altura de la iglesia se desvía de este riguroso ritmo de proporciones en base a codos, y es que como ya señalamos anteriormente, el diseño de las bóvedas creemos que son de la autoría de Simón de Monasterio, que varió sus dimensiones proyectuales tomando como clara referencia el remate escurialense. Así pues la altura de la nave principal ya no buscaría los 30 codos de Tolosa, puesto que mide 33,3codos, sino que Monasterio no se basa en estos conceptos y deriva la altura de la iglesia de relaciones aritméticas basada en pies, siendo el alto de las bóvedas 5 veces el ancho de las capillas: 65p=13x5p, y el alto de la linterna 4 veces el ancho del crucero, de 31p⁴⁰.

Dentro del análisis métrico de la iglesia analizamos también el orden empleado desde su proyecto inicial has-

⁴⁰ Justamente los 31p son 16codos hebreos, por lo que en este caso sí que coincide la relación entre pies y codos. La altura de la linterna viene a ser 124p= 31px2² ó 64codos=2⁶codos.

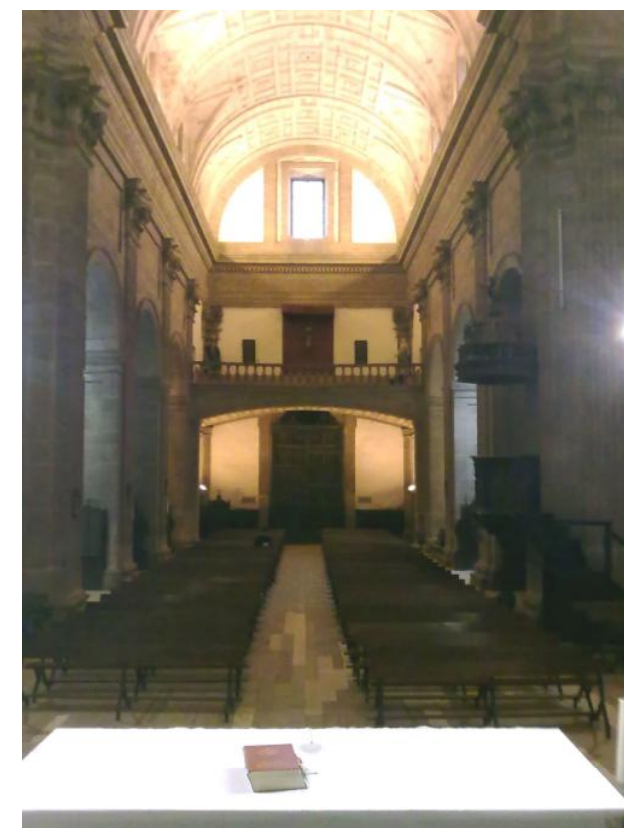


Fig.73_ Vista interior hacia el coro de la iglesia del Colegio del Cardenal en Monforte de Lemos

ta su ejecución. Primeramente tenemos a Andrés Ruiz, que en su proyecto para la iglesia deja constancia en el contrato de obra que la columna medirá 40p, el entablamento 10p, siguiendo en todo el orden de Vignola, algo nada extraño, puesto que ya en la iglesia jesuita de Segovia empleó proporciones casi idénticas, saliéndose ligeramente del canon vignolesco. En el Colegio del Cardenal según proyecto de Ruiz tendríamos por lo tanto las mismas proporciones de Vignola para este orden:

Orden Corintio Colegio Cardenal según Andrés Ruiz

Basa:	1 M
Fuste alto:	16 2/3 M
Capitel:	2 1/3 M
Entablamento	5 M

Relación Columna-Entablamento: 20 / 5 = 4

Pero ciertamente la resolución del orden se materializó distinta a estos parámetros, así pues la columna mide 38p y el entablamento 8p, siendo su modulación:

Orden Corintio Colegio Cardenal Construido

Basa:	1 1/4 M
Fuste alto:	15 M
Capitel:	2 3/4 M
Entablamento	4 M

Relación Columna-Entablamento: 19 / 4 = 4,75

¿Son estas proporciones resultado del proyecto de Juan de Tolosa? Aunque no podemos afirmarlo categóricamente, entendemos que esta modulación es consecuencia de las modificaciones introducidas por Simón de Monasterio, y es que si seguimos el discurso de la búsqueda de las proporciones salomónicas como lo realizado en la iglesia del Hospital de Medina del Campo, en esta iglesia Tolosa debería haber proyectado algo cercano a una columna de 36,66p, un entablamento de 5p, y una bóveda sin peralte de 16,50p y así tener a fin de cuentas los 30codos bíblicos de altura que media también el Templo de Salomón (58,16p/31x16=30,01codos hebreos). Como la materialización final es bien diferente, donde la altura total de la bóveda son 65p, nos postulamos que la altura final de las columnas, entablamento y bóveda, fue proyectado por Simón de Monasterio cuando accedió al cargo de maestro mayor de la obra en 1602, y ello concuerda perfectamente con que las obras de la iglesia en 1603 llegaban a la cornisa⁴¹, por lo tanto, es factible que Monasterio aumentase la altura del fuste y modificase el resto.



Fig.74_ Vista interior hacia el presbiterio de la iglesia del Colegio del Cardenal en Monforte de Lemos

41 Pérez Rodríguez, Fernando. op. cit. p518.



Fig.75_ Claustro de la escuela del Colegio del Cardenal en Monforte de Lemos

EL CLAUSTRO DE LA ESCUELA

Al cambiar el diseño de Ruiz a Tolosa, cambió también la trama modular del conjunto fabril de 37p a 38,75p, cambiando así también las dimensiones particulares de este claustro. Al ser el cambio de módulo pequeño lleva a confusión sobre si lo realizado se ajusta al proyecto de Ruiz o al de Tolosa, como se desprende del plano nº3, aún así, aún teniendo prácticamente la misma dimensión que el claustro primigenio, conceptualmente distan bastante, puesto que este claustro, realizado antes de 1598, ya se configuró teniendo en cuenta el simbolismo salomónico, por lo tanto, posterior a Ruiz, así pues el prado tiene de dimensiones 30x30codos, y los corredores se hayan de la relación geométrica de circunscribir el prado en una circunferencia.

Por último, destaca también ante el resto de proporciones, las que atienden a sus fachadas, que es la medida cierta áurea, por un lado la encontramos en cada arcada inferior, y por otro en la totalidad del lienzo, pero esta proporción no coincide justo con los 58,33p, dimensión que se asimila a los 30codos, sino que se tomó el alto total del lienzo, de 37,05p, y la longitud de 60p, que es la dimensión a los centros de los pilares de los lienzos enfrentados.

EL CLAUSTRO DE LA CASA

Las inciertas medidas que planteaban el estudio en pies del claustro tornan claras y contundentes al extrapolarlas a codos hebreos. Como se ve en el plano nº21, las dimensiones del corredor del claustro son de 60x60codos, y las de su prado son de 40x40codos, exactamente igual que los claustros del Templo de Salomón. Para adecuarse al sistema constructivo de la época se asimilan los codos a pies obteniendo una trama de 5x5 módulos de 15x15p cada uno en la que se inscribirán los ejes de los pilares.

La sección del corredor inferior compone el espacio en una relación 2:3, y el superior en una relación 3:4, basándose ambos en el módulo inicial de 15x15p.

Un elemento interesante a la hora de conformar el espacio del claustro se desprende de este módulo de 15p, que viene a ser el ancho de las arcadas en proporción $\sqrt{2}$.

El ancho de los corredores sigue atado al planteamiento geométrico que Villard de Honnecourt dibujaba en su tratado en el S. XIII, aunque varía respecto a su concepción inicial puesto que el corredor ahora no posee la misma área que el prado debido al desfase que ocasionan el ancho de las arcadas.

En la configuración de los lienzos vuelve a aparecer en este claustro la proporción áurea, esta vez a ejes de pilastras. Puesto que entre ejes hay 15p y cada lienzo lo conforman 5 tramos, la longitud de arcadas es de 75p por lienzo, y al tener una altura de 46,35p, supone exactamente que el lienzo se configura mediante la proporción áurea ($75/46,35=1,62$).

LA FACHADA DE LA IGLESIA Y COLEGIO

La conclusión que sacamos de su análisis métrico es que la fachada de la iglesia no se adecuaba a la métrica de codos hebreos sino que presenta un ancho total de 75p, como la planta de la iglesia, así pues fue diseñada en 1592, ratificando nuestra idea de que Vermundo Resta es el artífice de la misma por el estilo que se emplea en su diseño, tan distante de Ruiz, Tolosa y Monasterio.

Se podría decir que el esquema recuerda vagamente al Gesù de Roma, al igual que el resto de fachadas jesuíticas, aunque en lo que respecta a la fachada monfortina no sigue la línea clasicista que monopolizó a las fábricas jesuíticas de la península, sus referentes directos en cuanto a la libertad de orden y composición que profesa se deberán buscar probablemente en Italia, de donde provenía Resta, aunque tampoco descartamos el influjo que pudo generar en él la arquitectura andaluza de Hernán Ruiz y compañía.

El trazado de la fachada de la iglesia parte de los parámetros generales del Colegio, adecuándose al ancho de la iglesia y al lienzo de la fachada principal del colegio, que proporcionó sus dos niveles partiendo de la relación áurea entre la planta baja y la primera planta. La segunda planta, que será una anexión posterior de Tolosa, se amoldará a la altura de la iglesia para formar un conjunto unitario.



Fig.76_ Fachada de la iglesia de il Gesù de Roma

CONCLUSIÓN

Siempre se ha hablado de la gran unidad formal con la que se desarrolló el Colegio de Nuestra Señora de la Antigua, pero tras este estudio observamos que ello es en gran medida erróneo puesto que existen varios elementos que distorsionan el conjunto y además cada maestro mayor que pasó por la fábrica dejó su sello personal; aunque a fin de cuentas, ciertamente la fábrica se impone de tal forma que al espectador le sobrecoge el conjunto, y no sus partes.

Así pues entendemos que Andrés Ruiz ideó inicialmente

el Colegio del Cardenal desde una concepción, dentro del manierismo clasicista, claramente herreriana, aunque no se vinculó a las connotaciones humanísticas del Templo (salomónico) del Escorial ya que se realiza al amparo de la orden jesuítica, y por lo tanto será reflejo de la Contrarreforma y de su barco insignia: el Gesú de Roma de Vignola. Planimétricamente su planta responde al esquema del convento de los Benedictinos de Catania.

Por su parte Vermundo Resta compuso una fachada de la iglesia cuyo contraste entre los dos niveles es incuestionable y nos habla de un manierismo de raíz más licenciada que la simbiosis herreriana-jesuítica que absorbía todas las fábricas jesuíticas de la península, pero mantiene en cierto grado el esquema tipo y se ajusta a la fábrica, con lo que no desdice ni desvirtúa el conjunto, sino que muy al contrario lo enriquece. La fachada la inscribimos dentro del manierismo serliano de progenie italiana.

El estilo de Herrera tiene una lectura muy restrictiva de los diferentes textos vitrubianos, lo cual generó un proceso que en muchos casos evolucionó hacia la impersonalidad o hacia una arquitectura colectiva, pero en el colegio monfortino, con el cambio de planteamiento de Juan de Tolosa, se acerca en mayor medida que Ruiz a El Escorial en cuanto a su concepción simbólica, manteniendo ciertos matices del manierismo miguelangesco que Juan Bautista de Toledo atesoraba, del cual fuera aparejador, y es que Juan Bautista de Toledo, fue el que plasmó inicialmente la idea del Templo de Salomón en El Escorial, aunque sin olvidar que el iniciador de todo es obviamente Felipe II, que en su búsqueda de la Antigüedad genera una revolución de formas en España a partir de las aportaciones de Bautista y Herrera como instrumentos activos⁴².

⁴² Rivera, Javier. IDEAS Y DISEÑO. /La Arquitectura/. IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Edita M.O.P.U., Madrid, 1986. p 47.

Por último, Simón de Monasterio, realiza una cúpula y linterna en clara sintonía con El Escorial, pero también se aleja de Herrera, puesto que el propio Monasterio es deudor de la línea palladiana de Juan del Ribero de Rada, la más vanguardista del momento, dejando constancia de su impronta dórico-romana en el claustro principal.

Con todo ello obtenemos una fábrica impresionante, cuyo conjunto, con variadas influencias, conforma una de las manifestaciones más libres y llenas de matices de cuantas se han realizado en estos años. Esta fábrica cuajó muy bien en la tendencia innata hacia lo expresivo del pueblo gallego, que asimiló la línea marcada en el colegio monfortino y la unió a lo desarrollado en el foco santiagués, formando a grandes rasgos la estilística de la arquitectura gallega hasta la llegada del Barroco.

Al igual que el Escorial, en esta fábrica predominan las proporciones dupla (1:2) y sesquiáltera (2:3), pero es importante subrayar que en las investigaciones hechas hasta la actualidad por multitud de estudiosos sobre El Escorial, no se señalan las medidas ciertas áurea ni $\sqrt{2}$ como proporciones integrantes en la conformación de su fábrica, y por lo que nuestros análisis desvelan, estas proporciones estuvieron presentes en la conformación del Colegio del Cardenal; por lo que llegados a este punto resulta cuando menos chocante que una fábrica como la monfortina, llamada el Escorial gallego, que adquiere de la escurialense su sistema constructivo, su sistema decorativo, sus connotaciones simbólicas salomónicas, su desarrollo formal y planimétrico, se desvincule en cuanto a las relaciones proporcionales de sus partes utilizando la relación áurea y $\sqrt{2}$.

¿Sería descabellado buscar estas proporciones en la fábrica escurialense?

BIBLIOGRAFÍA

- Bonet Correa, Antonio. La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII. Madrid: Instituto Padre Sarmiento. Edición orixinal, La arquitectura del siglo XVII en Galicia. Madrid: CSIC. 1984.
- Bustamante García, A. La Arquitectura clásica del foro Vallisoletano (1561-1640). Valladolid 1983.
- Capitel, Antón. Ideas y diseño. /La Arquitectura/. IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Edita M.O.P.U., Madrid, 1986.
- Chamoso Lamas, Manuel. El Monasterio de Montederramo. A.E.A., T XIX.
- Chamorro, Eduardo / Lobato, Xurxo. Nuestra Señora de la Antigua. La Galicia de los monasterios. Ed. La voz de Galicia S.A. 2003.
- Chueca Goitia, Fernando. Historia de la Arquitectura Occidental. Tomo V. Renacimiento. Editorial Dossat, S.A. 1989.
- Chueca Goitia, Fernando. Historia de la arquitectura española. Edad Moderna y Edad Contemporánea. Ed. facsímil de la de 1964. Ed. Santa Teresa. Ávila. 2001.
- Chueca Goitia, Fernando. La Catedral de Valladolid. Una Página del Siglo de Oro de la arquitectura española. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez. Madrid 1947.
- Cotarelo Valledor, A. 1945. El Cardenal Don Rodrigo de Castro y su fundacion en Monforte de Lemos 2 vols. Madrid: Magisterio Español.
- De La Cuadra Blanco, Juan Rafael. "el módulo sagrado". Extraído de «Génesis de las medidas de El Escorial. Herodoto y la cuestión del codo bíblico», en El Escorial: arte, ciencia y matemáticas. <http://sapiens.ya.com/jrcuadra/jr-codo.htm>. Madrid. 2009
- Feal Antelo, Manuel Ángel. El Colegio del Cardenal de Monforte de Lemos. Evolución de la Traza Universal. 2009/2010. Dentro de: Patrimonio de Galicia: Arquitecturas a estudio. Trabajos de investigación Departamento de Composición arquitectónica. ETSA. A Coruña 2011.
- Ferro Couselo, Xesús. Las obras del convento e iglesia de Montederramo en los S XVI y XVII. Boletín Auriense nº1,1971, Ourense
- Freire Tellado, M. J. Los trazados de monte de factura renacentista del edificio de los escolapios de Monforte de Lemos (Lugo). Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción, A Coruña. 1998.
- Goy Diz, Ana. El arquitecto baezano Bartolomé Fernández Lechuga. Univ. Jaén, 1998.
- Goy Diz, Ana. El arte en tiempos de Miguel de Cervantes: apreciaciones sobre la arquitectura gallega. Artículo extraído del libro: El tapiz humanista. Actas del I curso de primavera IV centenario del Quijote. Edita Goy Diz y Patiño Eirín. Universidad de Santiago de Compostela. 2006.
- Grande Nieto, Victor. Sta María de Montederramo. Proceso de revisión arquitectónica. 2009/2010. Dentro de: Patrimonio de Galicia: Arquitecturas a estudio. Trabajos de investigación Departamento de Composición arquitectónica. ETSA. A Coruña 2011.
- Iñiguez Almech, Francisco. Las trazas del Monasterio de S. Lorenzo de El Escorial. Discurso del académico numerario leído en el acto de su recepción pública, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1965.

Márías, Fernando. Artículo: La Arquitectura Del Clasicismo En Galicia. Varios Autores. Galicia No Tempo-1991. Conferencias/Otros Estudios. Nuevas Visiones En Torno A La Temática De Galicia No Tempo. 1991

Martín Fidalgo, A. Vermundo Resta, Sevilla, 1988.

Martínez González, Esteban. Colegio de nuestra señora de la antigua de Monforte de Lemos. Imprenta Joyma Monforte. Monforte de Lemos. 1990.

Moya Blanco, Luis. Rivera, Javier. Capitel, Antón. Moleón, Pedro. Ideas Y Diseño. /La Arquitectura/. IV Centenario Del Monasterio De El Escorial. ed M.O.P.U., Madrid, 1986.

Moya Blanco, Luis. Artículo: La composición arquitectónica en El Escorial.

Muñoz Jiménez, Jose Miguel. Artículo: Introducción al arquitecto Simón de Monasterio (1573-1624). Altamira: Revista del Centro de Estudios Montañeses, Nº 57, 2001.

Lorenzana Lamelo, M. L. 1989. Aportación documental al estudio histórico-artístico de dos fundaciones monfortinas: El colegio de la Compañía y el convento de las Clarisas. Lugo: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo.

Ortega, Javier. El Escorial, dibujo y lenguaje clásico, Madrid, 1999.

Pérez Costanti, Pablo. Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII. Ed. facsimil de la de 1930. Edita Consellería da Presidencia e Administración Pública. 1988.

Pérez de Los Cobos, F. 1915. Proyecto de conservación, reforma y ampliación del Colegio de Ntra. Sra. de la Antigua de Monforte de Lemos. s. l.

Pérez Rodríguez, Fernando. Algunas consideraciones sobre la construcción del Colegio de Nuestra Señora de la Antigua de Monforte de Lemos. 1592.1619. Actas del Symposium Monjes y Monasterios Españoles, I, San Lorenzo del Escorial, 1995.

Redondo Cantera, J. El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía. Madrid, 1987.

Rivera, Javier. Ideas y diseño. /La Arquitectura/. IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Edita M.O.P.U., Madrid, 1986.

Rodríguez Gutiérrez A. Estudios del Barroco Salmantino. El Colegio Real de la Compañía de Jesús (1617-1779), Salamanca, 1969.

Sánchez Esteban, Natividad. Pedro y Alonso de Tolosa, un plano y nuevos datos. Artículo extraído de: Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte. nº 3. Universidad Autónoma de Madrid: Departamento de Historia y Teoría del Arte. 1991.

Taín Guzmán, M. 2003. The drawings on stone in Galicia: Types, uses and meanings. In Proceedings of the First International Congress on Construction History, editado por S. Huerta Fernández. Madrid: Instituto Juan de Herrera.

Vázquez Santos, Rosa. Artistas Galegos. Arquitectos (O Renacemento). Varios autores. ed Nova Galicia Edicións S.L. 2006.

Von der Osten Sacken, Cornelia. San Lorenzo el Real de El Escorial. Studien zur Baugeschichte und Ikonologie, 1979. El Escorial. Estudio iconológico, Madrid, Xarait, 1984.

IGLESIA: Santa María en Montederramo



Fig.76_ Detalle interior de la iglesia de Santa María en Montederramo

IGLESIA DE SANTA MARÍA EN MONTEDERRAMO

La Iglesia de Montederramo marca en el cambio de siglo, junto con el Colegio del Cardenal, la ruptura más fragante en la arquitectura realizada hasta la fecha en Galicia. Es obvio que por su primicia, escala y concepción global, el Colegio del Cardenal es la referencia del nuevo lenguaje introducido en Galicia, que responde al manierismo clasicista, pero el caso específico de Montederramo, a diferencia de lo pronunciado hasta ahora por la mayoría de los estudios, no se realizó completamente según estas pautas, sino que como desarrollaremos, fue una obra trazada por un jesuita según los conceptos contrarreformistas de la época, pero construida según la funcionalidad litúrgica que el monasterio demandaba y materializada por maestros trasmeranos que le imprimieron un estilo propio al construirla según su propia técnica. Por lo tanto es interesante desgranar esta mezcla de intereses en la conformación híbrida de esta fábrica.



Fig.78_ Fachada de la iglesia de Santa María en Montederramo



Fig.79_ Muro de la Epístoda de la iglesia de Santa María en Montederramo, donde se descubrieron recientemente restos de una ventana de la antigua iglesia medieval

AUTORÍA Y CONDICIONANTES DE LA OBRA

Cuando el monasterio de Santa María de Montederramo entra en 1518 en la Congregación de Castilla, comienza, después del saneamiento económico, a realizar mejoras substanciales en la fábrica. Una vez rematados los claustros y dependencias se procedió a la construcción del nuevo templo.

En 1595 la comunidad encarga las trazas de la iglesia a Juan de la Sierra y a Gaspar Arce. El primero llevaba trabajando en el monasterio más de dos décadas, y el segundo era maestro mayor de las obras de la catedral de Santiago, hombres por lo tanto de gran valía y confianza para el monasterio. Pero estas trazas no debieron satisfacer mucho a la Congregación, puesto que en 1597 parte para Valladolid el abad del monasterio para *“comunicar con el Capítulo de consiliarios las trazas de la Iglesia y sacar otra en Villagarcía del Pe. Tolosa”*¹.

Finalmente la Congregación escoge el trazado de la iglesia de Juan de Tolosa, que por aquel entonces era el tracista oficial para los jesuitas de la provincia de Castilla². Además Tolosa en aquellos años estaba al mando

del Colegio del Cardenal, la mayor empresa edilicia de la época en Galicia.

Es bastante notoria la ruptura con la arquitectura en uso en Galicia que profesaron el Colegio del Cardenal junto con la iglesia de Montederramo, aunque esta última no se debe al propio abad del monasterio, que llevaba las trazas de la Iglesia elaboradas por dos maestros trasmeranos, sino que el giro lo promueve la propia Orden Cister de la Congregación de Castilla que pretende adaptar sus fábricas a la corriente trentina y jesuítica que por entonces se extendía por la península, en consecuencia, se introduce en Montederramo el manierismo clasicista con una tipología constructiva claramente influenciada por la iglesia de la Compañía de Jesús en Villagarcía de Campos, donde justamente residía Tolosa en aquel momento.

Por entonces las directrices del *“estilo jesuítico”* insistían en la funcionalidad, austeridad, invitación a la unidad, a la concentración, a la adecuada visibilidad y acústica, coordinadas estas últimas muy necesarias en los sermones, para ello precisaban de una nave única que conducía todas las miradas hacia lo que se estaba realizando y predicando desde el altar mayor. Los primeros jesuitas pensaban que las naves laterales se convertían

hispanico. Coord. Teófanos Egido. Fundación Carolina- Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos. Madrid. 2004. p92.

únicamente en espacios muertos, que facilitaban la distracción de los fieles en el templo, así como una vida paralela dentro de las iglesias. Defendían la existencia de capillas entre los estribos, menos iluminados y comunicadas entre sí, que permitiesen la celebración de la misa privada en los altares, además de la colocación de confesionarios, cada vez más habituales.

Una de las razones que explica el éxito que logró el manierismo clasicista en Galicia, aparte de ser un fenómeno histórico concreto que coincidió con un momento de economía fuerte en la Iglesia, es que su arquitectura fue una restauración de su tradición constructiva, las líneas marcadas por la Contrarreforma se adaptan en gran medida a la tradición funcionalista y desornamentada cisterciense medieval de formas rectilíneas, rígidas y angulosas. El fenómeno está íntimamente ligado a la significación de las intenciones de la Contrarreforma. El concepto Muro-Pilar-Bóveda de las iglesias clasicistas, con sus grandes masas constructivas y su sentido espacial romano, participa de una estructura occidental Plástico-Dinámica que es la misma que la del Románico³.

¹ Ferro Couselo, Jesús. Las obras del Convento e Iglesia de Montederramo en el siglo XVI-XVII. Boletín Auriense I. Ourense. 1971. p148.

² Burrieza Sánchez, Javier. Los jesuitas en España y en el mundo

³ Bonet Correa, Antonio. La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII. Madrid: Instituto Padre Sarmiento. 1984. p51.

CONTRATO DE OBRA Y MODIFICACIONES POSTERIORES

El contrato de obra firmado por Pedro de la Sierra en 1598 nos aporta puntos clave a lo hora de afrontar el análisis posterior de la fábrica. Los principales son:

“Dan azer al dicho Pedro de la Sierra, maestro de cantería, la obra que se sigue, hes a saver:

Todo el cuerpo de la yglesia del dicho monasterio hasta el crucero, la cual a de tener 113p con el grueso de la pared delantera y del pilar.

El grueso de la pared tendrá 5p siendo el cuerpo entonces de 108p.

La fachada a de ser conforme a la traza de Juan de Tolosa.

El ancho de la iglesia ha de ser de hueco 73p sin los gruesos de las paredes de fuera.

Las 3capillas del coro por lo baxo an de ser de 5 claves cada una y en lugar de cruceros una faxa y refaxo a lo romano, y en las claves sus quarterones y diamantes muy vistosos y las otras 10 hornacinas será cada una dellas de una clave, como las del coro, y en lugar de cruceros los refaxos como los del coro. Y en el ancho de dicho coro se le dará 21,5p y si se pudiese más.

La iglesia tendrá de alto 56 pies: en la pilastra 33, con basa y capiteles, y la cornisa, friso y arquitrabe tendrán 6,5 y de pie derecho encima de la cornisa 1,5p, y 15 de cintas, con lo que se cumplen los 56p hasta el diente del arco.

Dicha obra a de ser de orden corintia, y las capillas hornacinas, que son 4 sin las del coro, tendrán de alto 28p y de ancho lo que les cupiere conforme al repartimiento del largo, las cuales dichas capillas an de llevar su imposta todo a la redonda de las dichas capillas, así en las de debajo del coro como las demás, porque sirve de capitel a las columnas y de adorno en lo demás que resta.

Las bóvedas de la iglesia tendrán todas lunetos en las ventanas y por el medio de la dicha bóveda una faxa y refaxo a lo romano y lo mismo irá por las lunetas, en lugar de crucería.

Los capiteles de las pilastras grandes han de ser conforme a las de la iglesia de la Compañía de Jesús de Villagarcía, que son corintios.

A parecido que es buena y galana la proporción bajándola un poco por ser la tierra de montaña: la iglesia 56p, las paredes del cuerpo de la iglesia 60p y la de afuera 36p y las del crucero 60p.

El dicho maestro ha de derribar todo el templo viejo que fuere menester para azer dicha obra y aprovecharse de los despojos de piedra del.”⁴

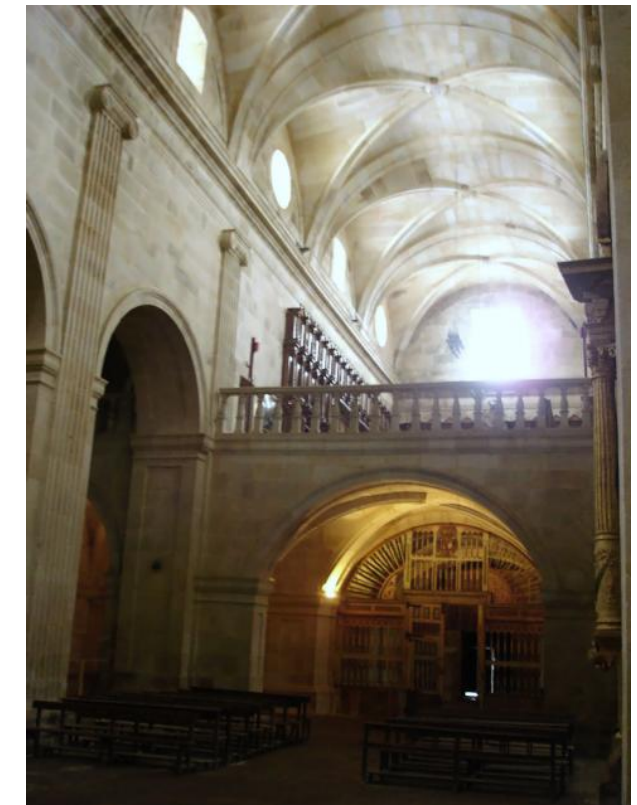


Fig.80_ Nave principal de la iglesia de Santa María en Montederramo.

4 Ferro Couselo, Jesús. Las obras del Convento e Iglesia de Montederramo en el siglo XVI-XVII. Boletín Auriense I. Ourense. 1971. p170-177. Transcripción: A.H.O. Protocolos-Allariz- Pedro Feijoo, 1598, fols. 123-129v.

Sorprende de sobremanera la intención de realizar la obra conforme a las trazas aportadas por Tolosa hasta el crucero. Obviamente Juan de Tolosa no aportó solamente una parte incompleta de las trazas de la iglesia, más bien se intuye que la propuesta del transepto y presbiterio no satisfacía plenamente al abad del monasterio, por lo tanto darán una salida parcial a las trazas de Tolosa aprobadas en Valladolid por la Congregación.

El contrato habla propiamente de las naves de la iglesia, que aluden a las de la iglesia del Colegio del Cardenal, que se está a levantar en aquellos momentos en Monforte de Lemos, obra también de Juan de Tolosa. Pero es que la descripción del contrato difiere de sobre manera con lo realizado finalmente. En el contrato se habla claramente de bóvedas a lo romano con sus lunetos en las ventanas y de capiteles de orden corintio que se deben realizar en las pilastras conforme a la iglesia de la Compañía en Villagarcía de Campos. Pues bien, ni las bóvedas son a lo romano ni los capiteles son corintios.

Aunque fue Pedro de la Sierra el que firmó el contrato de obra, se sabe por los libros de órdenes de la época que fue su hermano, Juan de la Sierra, el que se ocupó prácticamente de la totalidad de la obra desde 1599 hasta 1613. Ello no se debe a que Pedro se deba ocupar de las obras monasteriales de San Clodio, que también, sino más bien a que su hermano Juan llevaba trabajando en el Colegio del Cardenal de Monforte de Lemos desde 1594, por lo que disponía de mayor criterio a la hora de ejecutar la obra puesto que le eran familiares los planteamientos de Tolosa. Impacta, por lo tanto, el ver que la realización de los capiteles fue jónica y que la bóveda se realizó de medio punto con lunetos en los extremos, pero con arcos de crucería al fin y al cabo.

¿Cuáles fueron las causas de este giro en la fábrica?

Juan de la Sierra el mozo trabajó desde 1594 en el Colegio de Monforte de Lemos, pero no lo hizo como maestro de obras de la iglesia, sino que fue, junto con Pedro de Morlote, el maestro de obras de unos añadidos a la delantera de la fachada⁵. También continuaron la fachada principal en 1595, tras el pleito mantenido por Andrés Ruiz contra Isla y Fatón⁶. De la Sierra terminó estas obras antes de 1598, según se desprende de la *“Tasación de lo obrado y cláusulas para la prosecución del Colegio de Monforte de Lemos”*⁷ realizado por Juan de Tolosa ese mismo año, llegando en 1599 a Montederramo para ocuparse de la fábrica de la iglesia. Existe constancia documental de que en 1603 la iglesia monfortina se estaba construyendo al nivel de la cornisa, por lo tanto creemos que Juan de la Sierra, el mozo, abandonó la fábrica sin que aún se realizasen los capiteles corintios, y debido a que Juan de Tolosa murió en 1599, nunca recibieron para la fábrica de Santa María de Montederramo las trazas y monte de dichos capiteles, por lo tanto realizaron los capiteles en orden jónico probablemente por cuestión de gusto. Se sabe que este cambio fue decisión de los hermanos de la Sierra por la sanción que el abad del monasterio les impone en 1607⁸.

En cuanto la modificación de la bóveda, cuando en 1599 su hermano lo requiere para que se asocie con él y hagan las naves de la iglesia de Montederramo⁹, será

⁵ Pérez Costanti, Pablo. Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII. Edita Consellería da Presidencia e Administración Pública. 1988. Reedición del libro de 1930. p585.

⁶ Pérez Rodríguez, Fernando. Algunas consideraciones sobre la construcción del Colegio de Nuestra Señora de la Antigua de Monforte de Lemos. 1592.1619. Actas del Simposium Monjes y Monasterios Españoles, I, San Lorenzo del Escorial, 1995. p512.

⁷ Cotarelo Valledor, A. El Cardenal Don Rodrigo de Castro y su fundación. Instituto de España, 1945. Apéndice doc XXIII, pp307-334. Transcrito del Archivo del Colegio de Monforte de Lemos, leg. 2, nº 5.

⁸ Ferro Couselo, Jesús. Las obras del Convento e Iglesia de Montederramo en el siglo XVI-XVII. Boletín Auriense I. Ourense. 1971. p154. Transcripción: A.H.O. Prot de Díaz de Matos, 1607-1608, fol. 82.

⁹ A.H.O. Prot. De Pedro Feijoo, fol. 46.

con plena consciencia de que Juan sabrá interpretar mejor la traza de Tolosa, pero desde la ignorancia de quien nunca a hecho una bóveda a lo romano, puesto que por su formación no adquirió estos conocimientos¹⁰ ni los adquirirá mientras trabaje en Monforte ya que no se había realizado ninguna bóveda de este tipo en Galicia, y en aquel momento en el Colegio monfortino aún no se había abovedado la iglesia, sino que se tendrá que esperar a la llegada de Simón de Monasterio para la introducción en Galicia de este tipo de abovedamiento. De la imposibilidad material de realizar estas bóvedas debía ser plenamente consciente el abad del monasterio de Montederramo puesto que en la sanción de 1607 no se pronuncia sobre el evidente hecho de que las bóvedas no eran al gusto romano.

Tampoco se sanciona ni se dice nada al respecto, y por eso quizás paso desapercibido hasta la fecha, el hecho de que no se realizaron las capillas hornacinas en las naves laterales a modo de las diseñadas en todas las obras jesuíticas del momento. No hay referencia en el Contrato de las típicas puertas de paso entre capillas, llamadas atajos, pero si se dice: *“an de llevar su imposta todo a la redonda de las dichas capillas, así en las de debajo del coro como las demás, porque sirve de capitel a las columnas y de adorno en lo demás que resta”* párrafo que constata que se trazó la iglesia con capillas hornacinas, ya que sólo se podría realizar la imposta que demanda el Contrato si existiesen las paredes de separación entre los tramos de las naves laterales. Este extraño hecho tendrá su explicación a la hora de encajar la cuestión fundamental del contrato de obra: ¿por qué Pedro de la Sierra sólo se compromete a realizar las trazas de Tolosa hasta el crucero?

¹⁰ Grande Nieto, Victor. Sta María de Montederramo. Proceso de revisión arquitectónica. 2009/2010. Patrimonio de Galicia: Arquitecturas a estudio. Dep. de Composición. ETSA. A Coruña 2011. p94.



Fig.81_ Transepto de la iglesia de Santa María en Montederramo.

EVOLUCIÓN DE LA IGLESIA

PROYECTO DE IGLESIA DE TOLOSA

La iglesia que Tolosa propuso, y que el abad del Monasterio se encargó de dilapidar, tendría bastante que ver con lo desarrollado por el jesuita hasta la fecha. Tanto en la iglesia del Hospital de Simón Ruiz como en la iglesia de San Matías de Oviedo, obras suyas, no existe una doble pilastra encajada en cada pilar toral, pero estas fábricas son anteriores al Colegio del Cardenal, en el que Andrés Ruiz desarrollará este concepto, que ya había formulado en la iglesia de la Compañía de Jesús en Segovia¹¹,

¹¹ Iglesia trazada en 1577, atribuible a Guiseppe Valeriani, arquitecto trazador de gran parte de las iglesias de la Compañía tras la muerte de Bartolomé de Bustamante, pero ni en su etapa en la península ibérica, ni en su regreso a la italiana, realizará un diseño de pilar toral con doble pilastra superpuesta, por lo que descartamos que para la de Segovia lo haya hecho, ya que consta que las obras se detuvieron al poco tiempo, y que las reanudará Andrés Ruiz en

manteniendo Juan de Tolosa este pilar toral en el Colegio monfortino y repitiendo su diseño en Montederramo.

Tolosa, en sus obras diseñó sus transeptos de igual luz que la nave mayor y sin sobresalir del ancho total de las naves. El techo que diseña en el cruce de la nave con el crucero es mediante una bóveda vaída cerrada. En cuanto a la longitud del presbiterio, el Hospital de Simón Ruiz, la iglesia de San Matías de Oviedo y la iglesia del Colegio del Cardenal poseen un presbiterio de un tramo.

Hipotéticamente, las trazas de Tolosa podrían tender a la relación dupla de la planta como sucede en Segovia de tal forma que el ancho total de la iglesia (80p) sea mitad de su largo interior (160p), teniendo unas medidas exteriores de 80x170p (plano nº9).

CRUCERO

¿Por qué no se contrataron las trazas del transepto y presbiterio formuladas por Tolosa? Estudiando las principales fábricas que la Compañía realizó en aquellos años, se observa que todas las iglesias se enmarcaban dentro de un rectángulo en el cual inscribían una cruz latina. En Montederramo el esquema varía al salir el crucero de ese rectángulo y al disponer capillas en el mismo, por ello se entiende que el crucero se dispuso al gusto del abad.

El por qué el abad desechó las trazas de Tolosa se explica al tener en cuenta que disponer las capillas en el transepto era la forma habitual de las iglesias Medieval, por lo que entendemos que la funcionalidad que emanaba del motu proprio de la Compañía no encajaba con lo que en ese momento requería el abad de Montederramo para su monasterio cisterciense, que mantendrá el cuerpo medieval del crucero con sus capillas en los tes-

1582, por lo tanto es plenamente factible que Ruiz reelaborase las trazas, como así se constata cuando en 1582 y en 1585 consulta a Juan de Herrera para que revise y corrija las mismas.

teros y las forrará con un nuevo lenguaje, probablemente para ahorrar costos.

Al disponer los altares secundarios en las capillas del transepto, carecía de sentido realizar también altares en las naves laterales, por lo que las dejaron libres para un mejor funcionamiento dentro del templo. Aunque en Montederramo no proliferó el tipo de las capillas hornacinas jesuitas, éstas tendrán cabida en el panorama gallego durante el próximo siglo debido a la influencia del modelo monfortino.

Las trazas de la cúpula del crucero, las hubo de dar Simón de Monasterio en 1609 cuando trazó la capilla mayor, sacristía y chirola¹². La cúpula es de media naranja, reposa sobre trompas lisas, carece de tambor y su anillo es de molduras curvas, está rematado en una linterna estilizada adornada por una balaustrada. Su estructura castellana no fue imitada por los arquitectos gallegos posteriores, que prefirieron cubrir con tejado todo el crucero, las excepciones las encontramos en San Salvador de Celanova, de Melchor Velasco en 1669, y en la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes de Lugo, de Casas y Nóvoa en 1726.

PRESBITERIO

Junto con la cúpula, la capilla mayor le otorga al espacio interior una extraordinaria profundidad y progresiva elevación en clara consonancia con el Escorial, muy propio de Simón de Monasterio, al igual que los muros, que están formados por grandes paños ciegos horadados por hornacinas.

¹² A.H.P.Ou. Libro de Gastos de Obras..., fol 52r. y v. Extraído de: Folgar de la Calle, M^a del Carmen, Fernández Castiñeiras, Enrique. Restaurando la memoria. Intervenciones de la Dirección Xeral de Patrimonio en el Monasterio de Santa María de Montederramo. pp341-380. Artículo extraído del libro: Entre el agua y el cielo. El patrimonio monástico de la Ribeira Sacra. Opus Monasticorum V. Ed. Monterroso Montero/Fernández Castiñeiras. USC, Editora Académica. 2012



Fig.82_ Transepto y Presbiterio de la iglesia de Santa María en Montederramo.

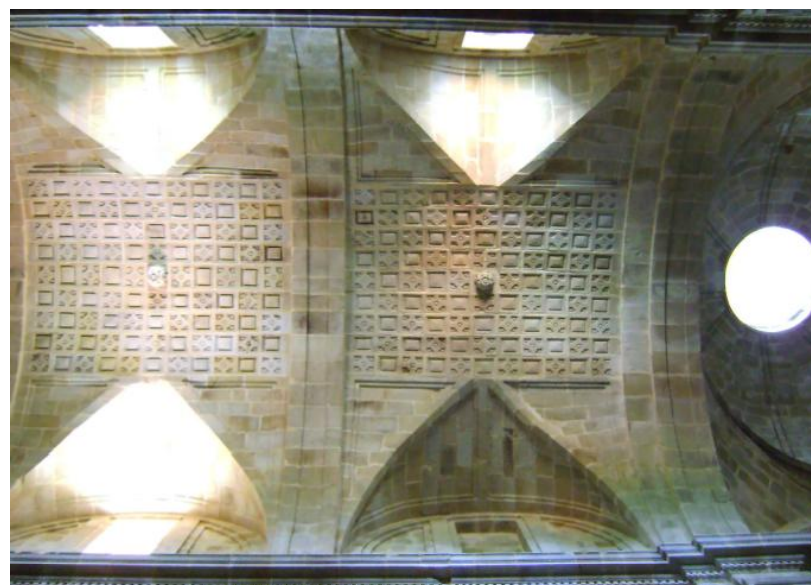


Fig.83_ Bóvedas del presbiterio de la iglesia de Santa María en Montederramo.

Simón de Monasterio introduce en la iglesia un cambio estético marcado por la línea greco-romana del intradós casetonado de los dos tramos del presbiterio, en donde los lunetos pierden protagonismo en beneficio de la bóveda de cañón. Se realiza también en el Trasaltar una bóveda casetonada en 1614. Al sur del presbiterio se construyó la sacristía en 1617-1619¹³.

Las trazas de Simón de Monasterio eran, del mismo modo que las de Tolosa, ajenas a la concepción y quehacer de los maestros de la Sierra, pero son justamente ellos los que pagan las trazas de Simón, entonces ¿Por qué lo escogen para elaborar unas nuevas trazas? Simón de Monasterio era hijo de Juan de Herrera de Gajano, el cual pertenecía al círculo de maestros de obra (junto con Bartolomé de Hermosa, Juan de la Sierra de Buega e hijos...) que materializaron las trazas que Juan de Cerecedo el viejo realizó en Galicia, aunque, como bien es sabido, Herrera llegó a cotas de mayor prestigio que los otros. Pues bien los hijos de de la Sierra de Buega contrataron a Simón de Monasterio por lo ventajoso que resultaba para ellos contratar a alguien que se moviese en su círculo, ya que este cerrado asociacionismo, en forma de compañías, que no de gremios, presentaba mayores garantías frente a las exigencias del mercado y la clientela, cuya finalidad era así monopolizar la actividad constructiva.

Siempre se ha atribuido la realización de las obras del presbiterio a los hermanos de la Sierra, que se dice, avanzaron hacia los conceptos puristas herrerianos¹⁴, y que, según Ferro Couselo, realizaron las obras de la capilla

¹³ Debido a que la modulación del Orden Corintio en la sacristía adolece con un fuste achatado en demasía, unido al hecho de que Simón de Monasterio era más palladiano que vitrubiano, y que en todas sus realizaciones emplea el Orden Dórico, incluso en la propia chirola lo podemos ver, entendemos que para esta sacristía también habrá trazado columnas Dóricas, que en obra serían modificadas.

¹⁴ Bonet Correa, Antonio. La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII. Madrid: Instituto Padre Sarmiento. 1984. p189.

mayor sobre 1630, pero no tiene mucho sentido que se realizase con anterioridad la sacristía en 1617-1619.

Couselo no define qué obras se estaban a realizar en aquella época en dicha capilla mayor, y él mismo dice que en 1611 es aparejador de las obras de la iglesia Juan de Hermosa, cuyo nombre aparece en diversas partidas *"a cuenta de las claraboyas"*¹⁵. Éstas podrían ser las ventanas de los lunetos de las bóvedas, las cuales, desde 1609, en que Simón realizó las trazas, habría tiempo suficiente para llegar a ese nivel.

Juan de Hermosa pertenecía por aquel entonces al círculo de maestros en torno a Juan de Nates, relacionado especialmente con Felipe de la Cajiga, con quien trabajó en varias obras y fue testamentario¹⁶, por lo tanto, vinculado a fábricas castellanas. Pero al igual que Simón de Monasterio, Juan de Hermosa tampoco fue escogido aleatoriamente por los de la Sierra.

Si a Simón de Monasterio lo relacionamos con Herrera, a Juan de Hermosa lo hacemos con Bartolomé de Hermosa, otro de los maestros cerecedianos, ya que además de llevar ambos el mismo distintivo *"de Hermosa"*, son los dos naturales de Liérganes y además nacidos en la misma época, por lo que probablemente compartiesen vínculos familiares. La elección de Juan de Hermosa era perfecta, puesto que además de pertenecer al cerrado asociacionismo que los trasmeranos ejercían en Galicia, el círculo de maestros donde se movía en Castilla le permitía conocer perfectamente el tipo de bóvedas que Simón trazó para el presbiterio y que los hermanos de la Sierra no sabrían construir¹⁷.

¹⁵ Ferro Couselo, Jesús. Las obras del Convento e Iglesia de Montederramo en el siglo XVI-XVII. Boletín Auriense I. Ourense. 1971. p151.

¹⁶ Alonso Ruiz, Begoña. El arte de la cantería. Los maestros trasmeranos de la Junta de Voto. Universidad de Cantabria, 1991. p146.

¹⁷ Coincidieron en la fábrica claustral de la mitra compostelana

MÉTRICA

La tradición de la arquitectura monacal es de naturaleza predominantemente métrica y modular, diferente a la tradición gremial geométrica desarrollada en el gótico y tardogótico¹⁸. Esta tradición no se interrumpe a lo largo de los siglos y llega a Tolosa plenamente vigente en un momento en el que casa perfectamente con los planteamientos contemporáneos.

En cuanto a las medidas generales de las naves, tenemos en relación a su planta, salvando pequeñas variaciones dimensionales, las proporciones que ordenó Tolosa en el contrato, pero en cuanto a su alzado, las medidas cambiaron considerablemente respecto a los conceptos inicialmente postulados por el jesuita.

PLANTA

Comenzando por la planta tenemos que los 113p de largo de la nave se dividen en 5p para la fachada más 1 y $2/3$ p del desfase del pilar que se sobresale del muro de fachada, 5 tramos de 15p de luz intercalados entre 4 pilares de 6p cada uno, y finalmente el pilar toral con doble desarrollo de la pilastra de 7 y $2/3$ p.

Se dispone por lo tanto una secuencia en la nave de:

6,66 – 15 – 6 – 15 – 6 – 15 – 6 – 15 – 6 – 15 – 7,66.

en 1520 Juan de Cereceda y Alonso de Hermosa, el primero podría ser Juan de Cerecedo y el segundo pariente del dicho Juan de Hermosa.

Debemos decir al respecto que tanto Ferro Couselo, como posteriormente Goy Diz o Folgar de la Calle y Fernández Castiñeiras, que han estudiado el Libro de Gastos de Obras del Monasterio de Montederramo, entienden que la bóveda de la capilla mayor se pudo realizar posteriormente por los hermanos de la Sierra, en torno a 1630, aunque ciertamente no se aporta ningún dato de dicho Libro de Gastos que lo avale rotunda y definitivamente.

¹⁸ Ruiz de la Rosa, Jose Antonio. Traza y Simetría de la Arquitectura en la Antigüedad y Medioevo. Univ. Sevilla. 1987, p195 y ss.

En total obtenemos 113,33p, siendo el $1/3$ medida que seguramente despreció en las trazas Tolosa en aras de un simbolismo métrico que parte del número mágico 108, medida que aporta en el contrato para el grueso de la nave sin la fachada.

Aunque a primera vista el número 108 no parece que tenga especial relevancia, al descomponerlo nos encontramos con que $108 = 2^2 \cdot 3^3$, pero es más, como todos los números, también es potencia de 1, con lo que podríamos asimilar que el significado de $108 = 1^1 \cdot 2^2 \cdot 3^3$.

¿Qué significa esto?

Pitágoras y los pitagóricos tenían como principio fundamental que todas las cosas son números o están formadas por números. Comúnmente se achaca el 10 como el número perfecto por excelencia para Pitágoras puesto que, partiendo de los primeros cuatro números enteros (tetracto: $1+2+3+4=10$), se representan todos los principios de la divinidad evolucionados y reunidos en una nueva unidad que se regula, en su crecimiento y perfeccionamiento de acuerdo con unas razones numéricas¹⁹. El tetracto tenía las cualidades trascendentes de la Década -número simbólico del Universo- y las cualidades dinámicas del crecimiento triangular, base a su vez de todos los números triangulares planos y sólidos. Por último, participaba de las cualidades armónicas de la progresión 1, 2, 3, 4. La razón 2 a 1 representa la octava, la de 3 a 2, la quinta, la de 4 a 3 la cuarta. Es pues Pitágoras el que descubre los acordes musicales esenciales²⁰.

Pero Vitrubio en sus Diez libros de Arquitectura explica que los sistemas estructurantes de las medidas son en

¹⁹ Bonell, Carmen. La divina proporción. Las formas geométricas. Edicions UPC 1999, p75.

²⁰ Ghynka, Matila. El número de oro. Los ritmos. Editorial Poseidon, S.L., 1978, Llansá, 51, Barcelona-15, España. Segunda edición. (traducción al castellano). p36.

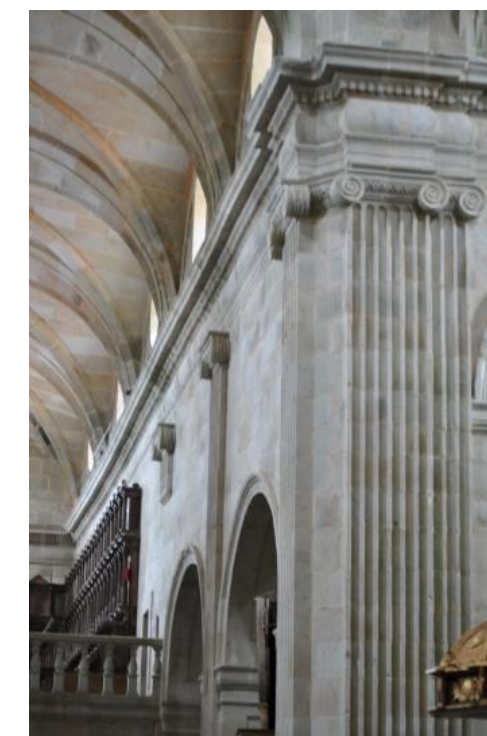


Fig.84_ Pilar toral de la iglesia de Santa María en Montederramo.



Fig.85_ Basa de la iglesia de Santa María en Montederramo.

base al sistema decimal, pero también al sexagesimal: *“los antiguos estimaron perfecto el número 10 porque lo tomaron del número de dedos de las manos... desde que los números pasan la decena no puede encontrarse ningún número perfecto hasta que se tenga llegado a una segunda decena, de tal modo que las unidades son fracciones de tal número. Los matemáticos por el contrario, quisieron que el número perfecto fuese el 6, porque los divisores de este número, en su modo de raciocinar, sumados, igualan el número seis (1+2+3=1x2x3)... Igualmente porque el pie del hombre corresponde a la sexta parte de la altura de su cuerpo, ... declararan el 6 número perfecto; y también verificarán que el cumplimiento del codo se compone de 6 palmas, y por consiguiente de 24 dedos...”*²¹.

La secuencia de la historia de la métrica nos lleva a que los planteamientos pitagóricos han dado forma a la compleja teoría de los intervalos dando una dimensión espacial y matemática a la música, aplicando los griegos las proporciones armónicas en sus templos. En la Edad Media las artes se basaron en un imaginario simbólico hecho de los números y credo religioso, llegando todo ello a los artistas del Renacimiento, que todavía se basaron en las proporciones de los intervalos para dar unidad a sus desarrollos²². Que los conceptos pitagóricos estaban a la orden del día para los jesuitas en la época de la construcción de la iglesia de Montederramo lo demuestra que a ciertos jesuitas valencianos se les apodaban *“discípulos de Pitágoras”*²³, ello era debido a que

seguían una corriente encabezada por Francisco de Borja, dentro de la Compañía, de un cierto rigorismo, que impulsaba una vida formalista hasta en los gestos más cotidianos y menores, pero a buen seguro que desarrollando también el resto de los aspectos que caracterizaban a los pitagóricos. Hombre próximo al comisario y a su corriente fue Bartolomé de Bustamante, uno de los máximos exponentes de la arquitectura jesuítica en España en sus inicios, siendo lógico pensar que los arquitectos que continuaron su trabajo en la Compañía: Valeriani, Ruiz, Villalpando o Tolosa, continuarán también con su quehacer, próximo a la sensibilidad pitagórica.

Es por ello, tras este compendio metrológico e histórico, por lo que Tolosa trabaja combinando el sistema decimal y sexagesimal, para llegar al concepto de armonía, esencial para constituir un vínculo entre los aspectos religioso y físico del sistema pitagórico y llegar a la explicación numérica del universo.

Es sistema decimal se basa en la relación 1x2x5, mientras que el sistema sexagesimal lo hace en 1x2x3.

Si observamos todas las medidas principales de la nave:

108=2x2x3x3x3	80=2x2x2x2x5	30=2x3x5
20=2x2x5	15=3x5	6=2x3

Obtenemos que son múltiplos de 2, 3 y 5, combinación de ambos sistemas.

Pero la planimetría de la iglesia no se basa tan sólo en las proporciones aritméticas en base a los sistemas decimal y sexagesimal, sino que las relaciones geométricas que derivan del número de oro y de $\sqrt{2}$ se encuentran presentes en toda la traza de Tolosa, por lo tanto volvemos a tener en esta fábrica una relación de mutua influencia entre el sistema aritmético y el geométrico.

La proporción $\sqrt{2}$ engloba todo el cuerpo de las naves (113,33/80=1,42), además aparece en los tramos de la nave mayor (30/21=1,43) y de las capillas hornacinas (21,50/15=1,43).

Por su parte el número de oro se presenta en relación entre la cúpula y el transepto (52,50/32=1,64), y entre ejes formeros y el ancho total de la iglesia (57,75/35,50=1,63).

ALZADO

Tolosa aporta en el plano vertical de las naves unas proporciones menos esbeltas de lo que deberían, *“por ser esta tierra de montaña”*, como afirma en el contrato de obra. Si seguimos la linealidad de sus obras observamos una búsqueda por compatibilizar los parámetros métricos del Templo de Salomón con las iglesias que pudo trazar en su dilatada experiencia. Por ello se podría entender que los 56p de alto de la nave central son 28,90codos hebreos, un poco menos que los 30 codos hebreos que median de alto las naves del Templo de Salomón. Los 28p de alto de los arcos de las capillas hornacinas miden la mitad del alto de la nave central, y consecuentemente también son ligeramente inferior a lo que deberían: 15codos, medida que se aproxima bastante a la luz de la nave mayor, aunque esta vez por exceso, aportando una relación dupla al espacio de la nave mayor. Así a todo, al no poder extraer ninguna medida más exacta ajustable a los criterios del simbolismo salomónico, no se puede concluir que esta iglesia siguiese el patrón Hebreo como idea primigenia.

A estas medidas les sumamos los 60p que Tolosa le da a la cornisa de la nave mayor y los 36p a la nave lateral. Las alturas que se recogen en el contrato vuelven a basarse en lo argumentado anteriormente sobre la combinación del sistema sexagesimal y decimal, aportando los

21 Rui Maneira Cunha. As medidas na arquitectura, Séculos XIII-XVIII. O estudo de Monsaraz. Caleidoscópio, 2003. p22.
22 Michelutti, Marta. Conservatorio di Musica “G. VERDI” di Milano. Corso di Cultura Musicale Generale (Joanne Maria Pini). <http://digilander.libero.it/initlabor/musica-architettura-michelutti/musica-architettura-marta1.html#Anchor-Indice-49575>. 2002-2003
23 Burrieza Sánchez, Javier. Los jesuitas en España y en el mundo hispánico. Coord. Teófanos Egido. Fundación Carolina- Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos. Madrid. 2004. p80.

números 2, 3 y 5 como partícipes de una serie principal, y añadiendo en esta obra el número 7 como configurador del espacio. Este número, símbolo de la perfección para el cristianismo, se halla, junto con el 11, 17, 19 y 23, en lo que se puede denominar serie secundaria²⁴ en la que también se apoyaban los trazados, aunque en menor medida.

$60=2 \times 2 \times 3 \times 5$ $36=2 \times 2 \times 3 \times 3$ $56=2 \times 2 \times 2 \times 7$

$28=2 \times 2 \times 7$ $(30=2 \times 3 \times 5)$ $(15=3 \times 5)$

Tolosa deja claro que aunque las medidas en los planos sean mayores que las medidas que aparecen en la memoria, se rebajaran, según se estipula en el contrato. De ello extraemos que el maestro tenía configurado una especie de iglesia tipo que modificaba según las necesidades e imperativos locales. Su iglesia tipo se configuraba siguiendo la serie principal 2, 3 y 5, marcando como se dijo anteriormente, los 30 codos salomónicos en la bóveda central y los 15 codos en las capillas hornacinas. y así pues, para formular la iglesia del monasterio de Montederramo, y adecuarse a esta “tierra de montaña” rebajando la altura, utiliza también el 7 como número base combinatorio, perteneciente a la serie secundaria.

Una vez bocetadas las intenciones de Tolosa, observamos en nuestro análisis métrico que las dimensiones de los alzados de la iglesia no se corresponden con lo requerido por Tolosa. Las dimensiones son mayores, otorgando a la iglesia una mayor esbeltez. Esta modificación es atribuible al abad del monasterio o a los hermanos de la Sierra, que, además de no estar conformes con el crucero y la capilla mayor de Tolosa, las alturas que propone el jesuita para la nave les resultan demasiado achatadas y deciden darle mayor esbeltez.

24 Rui Maneira Cunha. As medidas na arquitectura, Séculos XIII-XVIII. O estudo de Monsaraz. Caleidoscópio, 2003.

Los superiores de la Compañía pretendieron continuar la uniformidad en sus iglesias a través de la existencia de un supervisor general en Roma de todas sus obras, de un responsable o encargado de la construcción de estos edificios en cada una de las provincias jesuíticas, y además de maestros y arquitectos jesuitas a pie de obra, religiosos lo suficientemente formados en el arte de construir²⁵. Sin duda el hecho de que el monasterio sea de la Orden del Cister y no esté sometido al control en todo el proceso constructivo de los imperativos ideológicos que marcaba la Compañía de Jesús, hace que el resultado obtenido varíe considerablemente de aquello que se proponía en un principio.

CRUCERO

Las dimensiones del crucero son de ancho 30p y de largo 110,50p, pudiendo descomponer esta última en la serie: 40,25 - 30 - 40,25.

Como ya se dijo anteriormente, se aprovechó el crucero medieval y se revistió con el nuevo lenguaje que se empleaba en las naves. Por ello las medidas de las capillas laterales se hacen muy confusas, inscribiéndose las cuatro capillas aproximadamente en un cuadrado de 12x12p.

Obtenemos en estas medidas números acordes con los sistemas empleados:

$40=2 \times 2 \times 2 \times 5$ $30=2 \times 3 \times 5$ $12=2 \times 2 \times 3$

La luz del crucero es la cuarta parte de su altura total.

PRESBITERIO

Fue trazado por Simón de Monasterio, y forma junto con

25 Burrieza Sánchez, Javier. Los jesuitas en España y en el mundo hispánico. Coord. Teófanos Egido. Fundación Carolina- Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos. Madrid. 2004. p80.

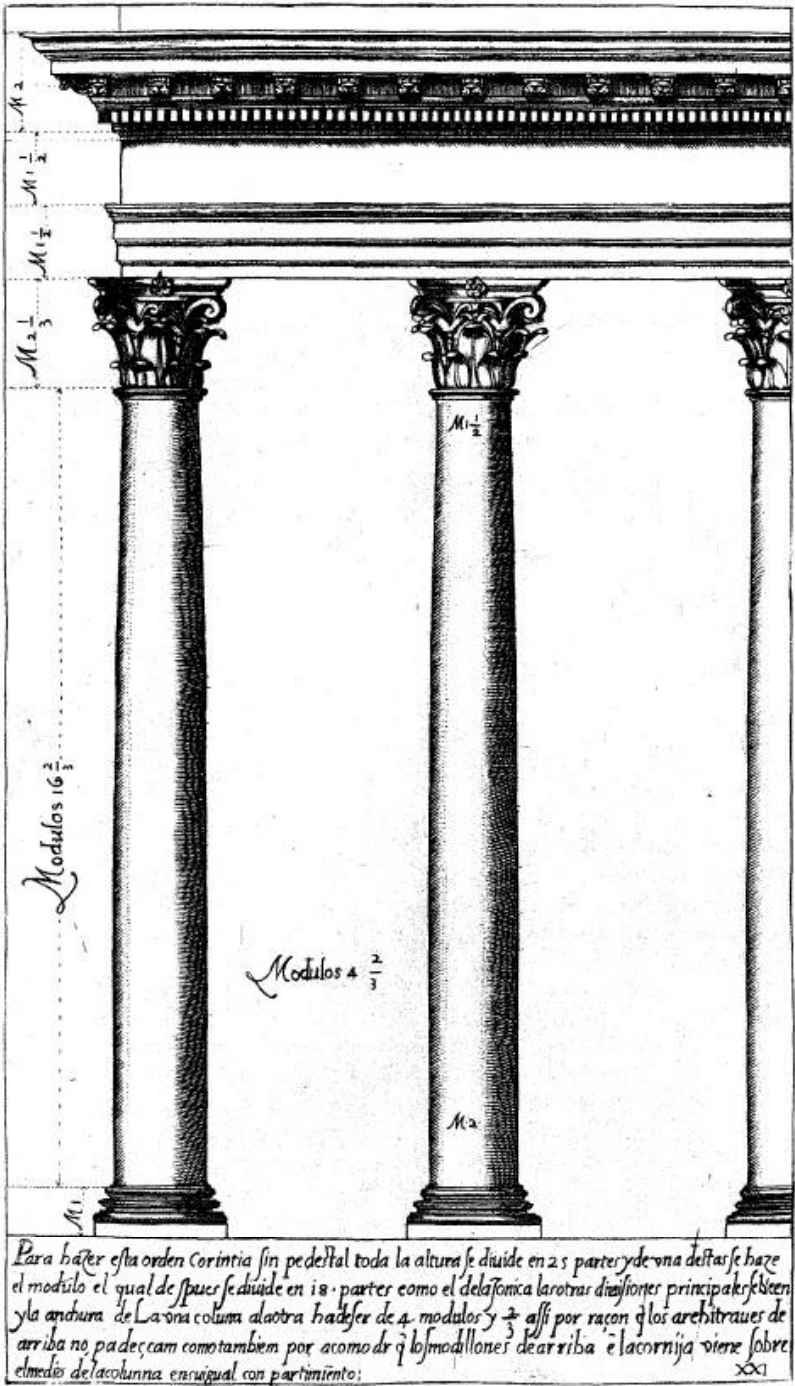


Fig.86_ Lámina XXI del Tratado de Vignola realizado en 1562, traducido al español en 1593 por Patricio Caxés.

Si estudiamos el Orden Corintio y Jónico que Vignola nos muestra en su Tratado vemos que la relación Columna-Entablamento que buscaba era aproximadamente de la columna 4 veces mayor que el entablamento:

<u>Villagarcía de Campos</u>	<u>Montederramo Tolosa</u>
(1M = 1,90p)	(1M = 1,75p)
Basa: 1 M	Basa: 1 M
Fuste alto: 15,50 M	Fuste alto: 15,86 M
Fuste ancho: 2 M	Fuste ancho: 2 M
Capitel: 2 M	Capitel: 2 M
Entablamento: 3,50 M	Entablamento: 3,71 M
Col-Ent.: 18,50/3,50=5,28	Col-Ent.:18,86/3,71=5,07

Lo realizado por los maestros trasmeranos para el orden jónico no guarda modulación vignelesca ni tampoco se acercan a los postulados jesuitas peninsulares, por lo que queda claro que los maestros de la Sierra no siguieron ningún canon modular en la realización de las pilastras, aunque no por ello debemos creer que desconocían la tratadística arquitectónica del momento, ya que, cuando menos el tratado de Serlio sí que figuraba en su biblioteca puesto que los hermanos de la Sierra realizaron diversas obras de factura serliana en monasterios en que trabajaron como son las portadas o los claustros públicos. Así pues, que no sigan la modulación de las columnas es debido a que para ellos este tema era algo de segundo orden en la concepción de la fábrica, como le ocurría a los maestros que seguían la tendencia tradicional.



Fig.87_ Remate exterior del crucero de la iglesia de Santa María en Montederramo.



Fig.88_ Remate interior del crucero de la iglesia de Santa María en Montederramo.

CONCLUSIÓN

Como hemos comprobado hasta ahora, la traza inicial aportada por Tolosa se modificó en la materialización del edificio de forma muy notable, quedando poco rastro de su idea proyectual en las naves realizadas, ya que se corrompieron según el gusto de los maestros de obra de la Sierra y las necesidades del Abad. La única parte de la fábrica donde se mantuvo el carácter íntegro que Tolosa le quiso imprimir a la iglesia es en la fachada, que veremos junto al resto de fachadas analizadas, ya que aunque se aumentó ligeramente su altura, mantuvo íntegra su esencia.

Juan de Tolosa, que llegó a ser el maestro tracista de la Orden jesuítica en Castilla, no disponía sus diseños según el Tratado de Vignola o su Gesú de Roma. Conscientemente trazaba sus proyectos basándose en una línea proporcional diferente a la vignolesca, proveniente del repertorio peninsular español, del mismo modo que hicieran los maestros que le precedieron²⁷; en este caso su modelo fue la iglesia jesuítica de San Luis en Villagarcía de Campos.

Caso aparte es el de la iglesia de Santa María de Montederramo, que al ser cisterciense no seguía la misma organización que las jesuíticas, y debido a la prematura muerte de Tolosa, en 1599, la obra quedó íntegramente en manos de los maestros de la Sierra, los cuales ni entendían la configuración espacial que Tolosa quería imprimir a la iglesia de Santa María de Montederramo, ni pudieron, en sus modificaciones, otorgarle unas proporciones coherentes al orden jónico que introdujeron, al atrofiar el

²⁷ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España. Roma. Institutum historicum S.I. 1967. p324.

entablamento.

Cuando el manierismo clasicista parecía desvanecerse en Montederramo con la materialización de unos maestros no formados en el mismo, Simón de Monasterio revive y consolida en estas tierras el estilo iniciado en Monforte de Lemos, aportando unas magníficas trazas para colmar la iglesia introduciendo plenamente el manierismo clasicista de línea greco-romana en Galicia.

El cambio de gusto entre Juan de Tolosa y Simón de Monasterio se refleja claramente en sus trazas aportadas, siendo ambos los introductores del manierismo clasicista en Galicia, junto con Andrés Ruiz, sus diferencias radican en que Tolosa era más deudor, en su mayor desornamentación, de la estética de Juan Bautista de Toledo que de Herrera, mientras que Simón de Monasterio, de una generación posterior, mezclaba el legado herreriano con su afinidad palladiana.

Por otra parte, Tolosa aún recoge los conceptos iniciales en la Compañía de Jesús en donde la actividad estética requería una actitud ascética y una decoración escasa, mientras que Simón de Monasterio enfocaba sus trazas basándose en el concepto de lo sublime, que aunque se instauró oficialmente en la Compañía después de que Ignacio de Loyola fuese canonizado en 1622²⁸, ya se denota esta búsqueda en las trazas de Simón, profundamente influidas por los maestros citados anteriormente. Ello queda patente, entre otros factores, en el enorme cambio conceptual que supone para una iglesia jesuítica (en este caso cisterciense, pero trazada por un jesuita) el abrir sobre la cúpula del crucero una linterna.

²⁸ Burrieza Sánchez, Javier. Los jesuitas en España y en el mundo hispánico. Coord. Teófanos Egido. Fundación Carolina- Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos. Madrid. 2004. p80.

BIBLIOGRAFÍA

A.H.O. Prot. De Pedro Feijoo, fol. 46.

Alonso Ruiz, Begoña. El arte de la cantería. Los maestros trasmeranos de la Junta de Voto. Universidad de Cantabria, 1991.

Bonell, Carmen. La divina proporción. Las formas geométricas. Edicions UPC (Universitat Politècnica de Catalunya, SL.) 1999.

Bonet Correa, Antonio. La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII. Madrid: Instituto Padre Sarmiento. 1984.

Burrieza Sánchez, Javier. Los jesuitas en España y en el mundo hispánico. Coord. Teófanos Egido. Fundación Carolina- Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos. Madrid. 2004.

Cotarelo Valledor, A. El Cardenal Don Rodrigo de Castro y su fundacion en Monforte de Lemos Instituto de España, 1945. Apéndice doc XXIII. Transcrito del Archivo del Colegio de Monforte de Lemos, leg. 2, número 5.

Goy Diz, Ana. Las sacristías monásticas del Renacimiento en Galicia: el caso de la Ribeira Sacra. pp121-161. Artículo extraído del libro: Entre el agua y el cielo. El patrimonio monástico de la Ribeira Sacra. Opus Monasticorum V. USC, Editora Académica. 2012

Grande Nieto, Víctor. Sta María de Montederramo. Proceso de revisión arquitectónica. 2009/2010. Dentro de: Patrimonio de Galicia: Arquitecturas a estudio. Trabajos de investigación Departamento de Composición arquitectónica. ETSA. A Coruña 2011.

Ferro Couselo, Jesús. Las obras del Convento e Iglesia de Montederramo en el siglo XVI-XVII. Boletín Auriense I. Ourense. 1971.

Folgar de la Calle, Mª del Carmen, Fernández Castiñeiras, Enrique. Restaurando la memoria. Intervenciones de la Dirección Xeral de Patrimonio en el Monasterio de Santa María de Montederramo. pp341-380. Artículo extraído del libro: Entre el agua y el cielo. El patrimonio monástico de la Ribeira Sacra. Opus Monasticorum V. USC, Editora Académica. 2012

Ghynka, Matila. El número de oro. Los ritmos. Editorial Poseidon, S.L., 1978, Llansá, 51, Barcelona-15, España. Segunda edición. (traducción al castellano).

Michelutti, Marta. Conservatorio di Musica "G. VERDI" di Milano. Corso di Cultura Musicale Generale (Joanne Maria Pini). <http://digilander.libero.it/initlabor/musica-architettura-michelutti/musica-architett-marta1.html#Anchor-Indice-49575>. 2002-2003.

Pérez Costanti, Pablo. Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII. Edita Consellería da Presidencia e Administración Pública. 1988. Reedición del libro de 1930.

Pérez Rodríguez, Fernando. Algunas consideraciones sobre la construcción del Colegio de Nuestra Señora de la Antigua de Monforte de Lemos. 1592.1619. Actas del Simposium Monjes y Monasterios Españoles, I, San Lorenzo del Escorial, 1995.

Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España. Roma. Institutum historicum S.I. 1967.

Rui Maneira Cunha. As medidas na arquitectura, Séculos XIII-XVIII. O estudo de Monsaraz. Caleidoscópio, 2003.

Ruiz de la Rosa, Jose Antonio. Traza y Simetría de la Arquitectura en la Antigüedad y Medioevo. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. 1987.

Zevi, Bruno. Saber ver la arquitectura. Editorial Poseidon. 1981.

IGLESIA: San Martín Pinario en Santiago de Compostela

SAN MARTIN PINARIO



Fig.89_ Vista de la cúpula y bóvedas de San Martín Pinario en Santiago de Compostela.

Tras el último abad comendatario, el obispo de la diócesis tudense Diego de Muros I, el monasterio de San Martín Pinario queda en 1498 definitivamente vinculado a la Congregación de Valladolid. Comenzará aquí una etapa de auge que lo llevará a convertirse en el monasterio benedictino gallego más poderoso, al que no pocos peregrinos a su llegada a Santiago confundían con la mismísima catedral. Ello sin duda se debía reflejar en su arquitectura, por lo que se emprende la construcción de la iglesia a finales del siglo XVI que nos aportará según trazas de Mateo López y correcciones de Ginés Martínez de Aranda y Bartolomé Fernández Lechuga, una fábrica fascinante que combina tradición y renovación.

Pero ¿Fue la iglesia lo único que Mateo López proyectó? según se desprende de un documento de 1676, el monasterio se debe acabar *“según la planta y montea que se hizo cuando se delineo la obra”*¹, por lo tanto ¿Proyectó la iglesia solamente o proporcionó también la traza universal del monasterio? Intentaremos pues desgranar sus planteamientos en la iglesia y bosquejar la posible traza universal del monasterio y su autoría.

¹ Vila Jato, M^a Dolores. Precisiones sobre la construcción del monasterio de San Martín Pinario de Santiago. Extraído de: *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Bonet Correa*. Editorial Complutense 1994. p449-460.



Fig.90_ Chafariz realizado por la familia Lopes en Viana do Castelo.

PROLEGÓMENOS

Galicia y el Norte de Portugal a lo largo de todos los tiempos mantuvieron fuertes lazos históricos, sociales y culturales, rotos temporalmente por conflictos entre las Coronas castellana y portuguesa, o simplemente entre los señores de la tierra, como el Conde de Viana, el de Soutomayor o el de Benavente. Así pues se entiende que los canteros portugueses y gallegos cruzaban el Miño de forma natural en tiempos de paz para formar su taller indistintamente allí donde se demandase.

Para comenzar a hablar de Mateo López, se debe aclarar que su nombre se vincula al de la familia Lopes, proveniente de Ponte da Lima, que dominó el mercado del Norte portugués a lo largo del siglo XVI y principios del XVII, a la vez que se extendió a toda la mitad occidental gallega, copando, junto con el círculo de Juan de Cerecedo, las fábricas más importantes del panorama

gallego, hasta que los nuevos postulados del manierismo clasicista los fueron poco a poco relegando.

La pirámide de la dinastía comienza en Joao Lopes el viejo, maestro de obras de la iglesia Matriz de Caminha y de la Sé de Braga, que alcanzó gran fama por sus célebres chafarices realizadas en Porto, Caminha, Viana do Castelo y Pontevedra, ciudad a la que accedió en 1554 para proyectar dos fuentes monumentales.

Joao Lopes el viejo tuvo tres hijos que continuaron con su arte: Joao Lopes el joven (ca. 1530-1595), Gonzalo Lopes (1533-1603) y Mateo Lopes (o como lo conocemos nosotros, Mateo López, ca. 1542- ca. 1606). Siguen el oficio también los yernos de Gonzalo Lopes: Pedro Afonso de Amorim, Juan Lopes de Amorim y Sebastián Afonso².

Todos prosiguen en las obras portuguesas menos el menor de los hermanos, Mateo López, que se traslada a Pontevedra en 1566, bajo la fama que acapara su padre, y posiblemente bajo el amparo del taller que éste aún tendría en la ciudad de Teucro en diversas obras.

Mateo adquiere una gran importancia debido a los numerosos encargos que obtuvo, dirigiendo un gran taller con el que se extenderá por el occidente gallego. En su taller podemos identificar a Pedro y Juan López, Bernal Juan y su hijo Jácome Fernández el viejo, Bastián de Barros, Salvador de Araujo, Juan de la Sacada, Juan de Coborán, Juan González y sus sobrinos Benito, Estancio y Francisco González de Araujo el viejo.

La importancia que adquiere Mateo López en tierras gallegas hace que le requieran también en fábricas portuguesas como se documenta en 1586 y en 1591 cuando a él se refieren como maestro de obras del convento de

² Ribeiro Carvalho, M. Construção do Convento de S. Gonçalo de Amarante. Extraído del libro: Estudos em Homenagem ao Professor José Amadeu Coelho Dias. Facultad de Artes, Univ.Porto. 2006. p56.

San Gonzalo de Amarante³.

Al igual que los dominicos en el Norte portugués confían sus obras a los Lopes, en Galicia los benedictinos le confían a Mateo López el grueso de sus obras ya que en 1577 continua la construcción del claustro reglar del monasterio de Celanova, en 1580 comienza a trabajar en Poio, en 1584 en San Salvador de Lérez y en San Pedro de Tenorio, en 1589 en San Martín Pinario y en 1599 en San Paio de Antealtares. Para entonces ya se instalara en Santiago monopolizando el grueso de la actividad constructiva, reparando las fuentes de la ciudad, restaurando los patios del Hospital Real y elaborando y construyendo las trazas de la torre del reloj del Colegio Fonseca⁴.

Aún así, nunca pudo alcanzar el tan ansiado título de maestro de obras de la Catedral de Santiago por el que compitió con Gaspar Arce el viejo, ya que la mayor vinculación de este último a los planteamientos de Álava y Hontañón, y la proximidad manifiesta con su antecesor en el puesto: Juan de Herrera de Gajano, decantaron la balanza hacia el trasmerano, puesto vitalicio que ocupó desde 1578 hasta 1603, año en el que llegó a Galicia el nuevo arzobispo Maximiliano de Austria con su séquito, en el que se encontraba Ginés Martínez de Aranda, desvaneciéndose nuevamente las esperanzas para Mateo López de ocuparse de la Catedral compostelana, retornando en 1604 a Viana do Castelo, lugar donde fallecería en torno a 1606.

³ Ribeiro Carvalho, Maria Lúcia. Construção do Convento de S. Gonçalo de Amarante. Extraído del libro: Estudos em Homenagem ao Professor José Amadeu Coelho Dias. Facultad de Artes de la Universidad de Porto. 2006. p58.

⁴ Goy Diz, Ana. El arte en tiempos de Miguel de Cervantes: apreciaciones sobre la arquitectura gallega. Artículo extraído del libro: El tapiz humanista. Actas del I curso de primavera IV centenario del quijote. Edita Ana Goy Diz. Cristina Patiño Eirin. Universidad de Santiago de Compostela. 2006. p313.

MOMENTO HISTÓRICO, AUTORÍA Y CONDICIONANTES

Una vez que el monasterio benedictino se decide a emprender la obra, comienza a comprar los terrenos necesarios para levantar la nueva iglesia, entre 1586 y 1589, en un solar diferente al que ocupaba la iglesia medieval, orientando su frente principal al Este para otorgarle una dimensión más pública y representativa dentro de la ciudad, puesto que la entrada de la iglesia, al Oeste, perdiera su sentido cuando se realizó el Hospital de los Reyes Católicos, que barrió de un plumazo la mayoría de un barrio al que la iglesia benedictina daba cobertura.

Mateo López realizó las trazas primigenias de la iglesia a finales de los ochenta, comenzó su construcción en 1590, y cuando regresó a Portugal en 1604 ya estaba ejecutada la fachada, la nave principal con su coro, las capillas laterales, la sacristía vieja y la statio, y casi con seguridad, comenzados los muros del transepto y de la profunda capilla mayor, que es lo que le da al conjunto ese carácter de iglesia conventual de cruz latina inscrita en un rectángulo tan frecuente en toda la Península⁵.

⁵ Vigo Trasancos, Alfredo. El arquitecto jienense Ginés Martínez de Aranda y la iglesia de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. Norba-Arte XVI (1996). Univ. Extremadura. Dep Historia del Arte. p106.

Una vez que Mateo López se marcha de Galicia, las obras se paran casi en su totalidad hasta 1611, cuando el general fray Plácido de Tosantos manda al abad fray Plácido de Ayala que *"que se prosiga la obra principal de la iglesia sin levantar mano de ella...y en dicha obra se siga en todo la traza y modelo de Ginés Martínez maestro de cantería"*⁶, ello nos hace suponer que tras la marcha de Mateo López, y antes de que Ginés se marchase también en 1606, el monasterio de San Martín se pone en contacto con Ginés Martínez de Aranda para que revise las trazas de la iglesia, momento en el que se modifican ciertas partes como las alturas del presbiterio y transepto, el remate del crucero y la decoración de raíz vandelviresca-siloesca. No consta que Ginés dirigiese la obra de San Martín ni tuviese vínculos de tipo contractual con el monasterio, por lo que parece que sólo modificó las trazas de Mateo López.

Tras la marcha de Mateo López, la dirección de la obra de San Martín la prosiguió su aparejador Benito González de Araujo desde 1606, el cual pudo levantar parte del presbiterio y transepto, pero será con la llegada de Lechuga en 1626 con el que se llevarán a cabo la mayor parte de las trazas de Ginés, aunque modificará el exterior al introducir algunos elementos herrerianos⁷.

EL PROYECTO DE MATEO LÓPEZ

En cuanto a la planta de la iglesia proyectada, partiría de la planta existente, conformando prácticamente un rectángulo, con sendos quiebros entre el presbiterio y la sacristía y statio.

⁶ Pérez Costanti, Pablo. Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI Y XVII. Edita Consellería da Presidencia e Administración Pública. 1988. Reedición del libro de 1930. p364.

⁷ Vigo Trasancos, Alfredo. La iglesia monástica de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. Proyecto, fábrica y artífices. Extraído de: Compostellanum. Vol. 38, nº 3-4. 1993. p350.

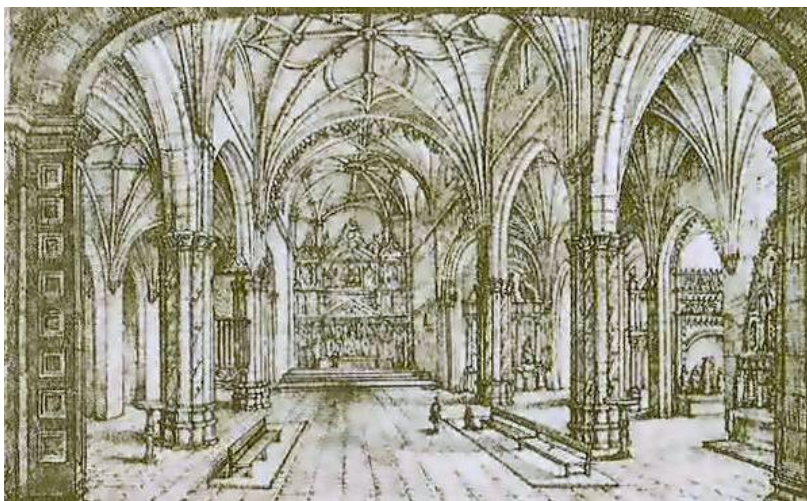


Fig.91_ Dibujo del interior de Santa María la Mayor de Pontevedra, donde se puede apreciar una pequeña parte del desaparecido coro que realizó Mateo López entre 1570-71. <http://finitplanet.blogspot.com.es/2012/05/basilica-santa-maria-la-mayor.html>

El desproporcionado grosor del muro Oeste del presbiterio, así como el espacio que queda en el interior de dicho muro nos hace inclinarnos hacia la hipótesis de que en el trazado inicial de Mateo López el presbiterio llegase hasta la parte exterior del muro Oeste, y que fue Ginés el que redujo la profundidad de la capilla mayor adosándole otro muro interno. En cuanto a las alturas de la iglesia, la que tiene la nave mayor sería la que Mateo dispondría también en el transepto y el presbiterio.

Por lo que se desprende del contrato de obra que firma Mateo López con San Martín Pinario, entendemos que sí se planteó hacer una cúpula en el crucero, ya que aunque no se nombra explícitamente en el contrato⁸, si se induce a pensar en ello al demandarse la realización de *“unas pechinas para sustentar el arco que se ha de principiar para el crucero que tendrá de alto tres hileras”*, puesto que las pechinas son elementos básicos a la hora de conformar una cúpula que parta en su base de formas rectangulares o cuadradas. Quedaría tan sólo abierta la posibilidad de que la cúpula fuese o no iluminada mediante una pequeña linterna.

Algunos estudios concluyen que nunca se pretendió realizar una cúpula ya que los muros no estaban calculados para ello, en mi opinión se confunden al no caer en la cuenta que el proyecto de Mateo disponía las alturas de las bóvedas del transepto, nave central, y presbiterio a la misma cota, así pues se contrarrestaban perfectamente los esfuerzos de la cúpula y se transmitían las cargas equilibradamente, ya que es justamente al rebajar tres de las cuatro bóvedas, según proyectó Ginés, cuando se descompensan los esfuerzos y se genera un conflicto en el descendimiento de cargas que, como sabemos,

⁸ Goy Diz, Ana. Tesis Doctoral: La arquitectura en Galicia en el paso del Renacimiento al Barroco, 1600-1650: Santiago y su área de influencia. Tomo1. pp686-724.

casi lleva a esta fábrica al colapso.

De lo que llegó a nosotros, se pueden atribuir a Mateo López las bóvedas de la nave central y las colaterales, a la vez que la de la sacristía, puesto que todas ellas utilizan los mismos elementos morfológicos y el mismo sistema constructivo. No así el coro alto ni las tribunas, que son obras bastante posteriores al portugués dada su corpulencia, el tono recio de sus casetones y su rica decoración barroquizante. Esto no descarta que en la iglesia no existiese otro coro en el mismo lugar, de hecho, lo tuvo al menos en el proyecto⁹ y lo confirman las capillas quinientistas dispuestas bajo el coro, que son más bajas que el resto. El coro proyectado o construido por López sería muy parecido al ya destruido de Santa María la Mayor de Pontevedra, que conocemos por viejas fotografías, entre otras razones porque fue proyectado y levantado por el mismo arquitecto entre 1570 y 1571. Ambos coincidirían en lo plano de su perfil y en la decoración, ya que el de Pontevedra estaba revestido en su intradós con decoración menuda de recuadros en casetón que son similares a los que ornamentan el fuste de las largas pilastras que atan el crucero de San Martín Pinario¹⁰.

EL PROYECTO DE GINÉS MARTÍNEZ DE ARANDA

Explicar el espacio y la decoración de la iglesia benedictina es la mejor forma de poder adscribir ciertas partes de la obra a sus autores, así lo percibió Bonet Correa por primera vez y así se ha gestado hasta nuestros días por numerosos historiadores, no sin gran controversia. A la vista de los diferentes estudios, documentos y análisis

⁹ Pérez Costanti, Pablo. Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII. Edita Consellería da Presidencia e Administración Pública. 1988. p335.

¹⁰ Vigo Trasancos, Alfredo. Sobre el arquitecto portugués Mateo López, la iglesia monástica de San Martín Pinario y el clasicismo en Compostela (1590-1605). Extraído de: Actas del X Congreso del CEHA. Los clasicismos en el Arte Español. X Congreso. Dep de Historia del Arte. U.N.E.D. Madrid 1994. pp327-335.



Fig.92_ Vista del crucero y presbiterio de San Martín Pinario en Santiago de Compostela.



Fig.93_ Vista exterior de la cúpula de San Martín Pinario en Santiago de Compostela.

realizados nos postulamos del lado de que toda la iglesia y fachada de San Martín Pinario son de Mateo López excepto aquellas partes de profunda raíz vandervirescasiloesca que pertenecen a la traza de Ginés Martínez de Aranda, construida más adelante por Bartolomé Fernández Lechuga. En consecuencia se debe atribuir a Ginés toda la reforma de la iglesia consistente en la corrección de la altura y profundidad del presbiterio, la altura del transepto, la apertura en los cierres principales de los vanos triples andaluces y, como consecuencia de ello, la curiosa solución dada al cimborrio que se configura como una simple caja cúbica definida por arcos de gran vuelo, muros-membrana horadados de nuevo por vanos triples vandervirescos y, sobre limpias pechinas, una media naranja montada sobre una cornisa con ménsulas y surcada en su interior por doce nervios que, en su pseudo-tambor, abre a su vez otros tantos vanos de perfil semicircular que permiten el paso de la luz, siguiendo la realizada en la Catedral de Granada por Siloé¹¹.

LA MANO DE BARTOLOMÉ FERNÁNDEZ LECHUGA

Aunque el proyecto de modificación de las trazas de San Martín Pinario sea de Ginés Martínez de Aranda, se insta a realizar en 1611, cinco años después del regreso del maestro andaluz a su tierra natal, siendo bastante probable que hasta la llegada de Bartolomé Fernández Lechuga, que trabajó en San Martín desde 1626 hasta 1636, no se haya realizado más que la consolidación de aquello que proyectara Mateo y Ginés no rectificara, puesto que probablemente Benito González de Araujo no tendría nociones suficientes para interpretar las trazas de Ginés.

¹¹ Vigo Trasancos, Alfredo. El arquitecto jienense Ginés Martínez de Aranda y la iglesia de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. Norba-Arte XVI (1996). Univ. Extremadura. Dep Historia del Arte. p120.

Será pues con la llegada de Bartolomé con el que se realice el grueso de la obra proyectada por Ginés, pero añadiendo Fernández Lechuga en la imagen exterior de la iglesia un aire más acorde a su tiempo. El lenguaje que se emplea en los contrafuertes del crucero, en la balaustrada y en el remate de bolas, son propios del manierismo clasicista, que Lechuga atesoraba plenamente.

EPILOGO

Por lo que se desprende de las órdenes que los generales dieron al monasterio, se remató la fábrica en 1644, consagrándose oficialmente en 1648.

Como remate en la génesis edilicia de la iglesia aparece la figura de Peña de Toro, que a mediados del siglo XVII protagonizó un intento fallido de realizar dos torres que acompañasen a la fachada. Dichas torres se levantaron parcialmente, como lo demuestran los arcos y ventanas cegadas en el interior de la iglesia y los arranques que sobresalen de la fachada, pero los recelos del Cabildo lograron parar la obra. Aún así se llegaron a realizar dos ventanas en las calles laterales de gran novedad, puesto que son el primer ejemplo de sartas de frutas del barroco gallego, coronadas por un frontón semicircular partido.

El coro y las tribunas se dispusieron en 1685 por mano de fray Tomás Alonso y fray Gabriel de las Casas.

Reseñar por último que la escalinata barroca que da acceso a la iglesia, rebajó la cota de acceso exterior, modificando la puerta y el acceso primigenio, en el que la escalera comenzaba una vez traspasada la puerta de la fachada eclesial, introduciéndose por lo tanto dentro de la iglesia.



Fig.94_ Interior de la iglesia de San Gonzalo de Amarante.



Fig.95_ Interior de la iglesia de Santo Domingo de Viana do Castelo.

PLANTA

El proyecto responde al modelo de iglesia de planta de cruz latina inscrita en un rectángulo de nave única con capillas hornacinas intercomunicadas, amplio crucero, profunda capilla mayor de cabecera recta con la sacristía y statio adosadas al presbiterio aunque ligeramente retranqueadas¹².

El modelo de San Martín se adapta al esquema que se difunde en varias órdenes a finales del XVI y que entronca con la tradición de las iglesias criptocolaterales¹³ de finales del gótico¹⁴, sus antecedentes planimétricos se encuentran en el esquema eclesial común existente en la península, con prototipos evidentes como las iglesias de San Juan de los Reyes en Toledo, San Jerónimo de Granada, San Esteban de Salamanca, Santa Cruz de Coimbra y San Antonio de Montemor o Novo, aunque sobre todas ellas, se sitúan como influencia directa las de Santo Domingo de Viana do Castelo y San Gonzalo de Amarante¹⁵, que prosiguen el esquema de los modelos

¹² No descartamos que la iglesia fuese planteada desde un principio como un rectángulo sin retranqueos, puesto que los espacios que colmatan el rectángulo están bien definidos por antesalas que siguen la línea del presbiterio y que ayudan a articular la relación de la iglesia con el monasterio, aunque estas antesalas se realizaron en época posterior, por lo que pierde fuerza esta idea, ya que la obra se comenzó justamente por la sacristía y la statio.

¹³ Kubler llamó iglesias criptocolaterales a las caracterizadas porque "en dichos templos, los pasillos laterales están ocupados por una hilera de capillas que lo hacen desaparecer como volumen efectivo, siendo distinguibles únicamente desde el exterior. De esta manera, los templos criptocolaterales son de una y de tres naves a la vez". Kubler, George: *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. México. 1982, T.2, p243.

¹⁴ Goy Diz, Ana. *El arte en tiempos de Miguel de Cervantes: apreciaciones sobre la arquitectura gallega*. Artículo extraído del libro: *El tapiz humanista. Actas del I curso de primavera IV centenario del quijote*. Edita Ana Goy Diz. Cristina Patiño Eirin. Universidad de Santiago de Compostela. 2006. p295.

¹⁵ Las tres últimas relacionadas con el dominico fray Julián Romero. Vigo Trasancos, Alfredo. *Sobre el arquitecto portugués Mateo López, la iglesia monástica de San Martín Pinario y el clasicismo en Compostela (1590-1605)*. Extraído de: *Actas del X Congreso del CEHA*.

anteriores, pero en estas dos existe vinculación directa con Mateo López.

La construcción de las iglesias de Viana y de Amarante estuvo íntimamente ligada a la figura de Fray Bartolomé de los Mártires, representante de la iglesia portuguesa en Trento, por lo tanto, influenciadas por las nuevas orientaciones tridentinas, que por otra parte, no contradecían el esquema planimétrico de las iglesias criptocolaterales.

La gran profundidad de la capilla mayor, un tercio de la longitud de toda la iglesia, se debe a la necesidad de ubicar en ese espacio el altar y el coro, algo común en las iglesias que tomó como ejemplo. Pero a diferencia de estas, el coro se ubicaría detrás del altar, quedando así el altar visible para toda la iglesia, ya que en 1639 se encarga a Mateo Prado un retroco. Aunque ello sea inusual en la península, no era ajeno a la Congregación de Valladolid, puesto que el referente contemporáneo más importante en la península se encontraba justamente en la ciudad vallisoletana, era el proyecto de Herrera para su Catedral, diseñada entre 1578-1582, por lo que pudo ser la propia Congregación la que a finales de los ochenta quisiese emular la función retrocoral de dicha fábrica ubicándolo del mismo modo en San Martín Pinario, al igual que se ubicó en la también iglesia benedictina de Yuso en San Millán de la Cogolla, trazada en 1589 por Giovanni Vincenzo Casale, algo nada descabellado ya que tenemos constancia de que tanto la congregación benedictina como la cisterciense dictaron en Capítulos Generales como se debían organizar sus monasterios, y eran las propias congregaciones las que daban en última instancia el visto bueno a las trazas de cualquier monasterio.

Los clasicismos en el Arte Español. X Congreso. Dep de Historia del Arte. U.N.E.D. Madrid 1994. p335.



Fig.96_ Nave Mayor de San Martín Pinario en Santiago de Compostela.

MÉTRICA MATEO LÓPEZ

Estudiaremos la métrica de la iglesia en torno a las figuras de Mateo López y Ginés Martínez de Aranda, pero de forma separada para remarcar mejor las diferencias de criterios existentes entre ambos maestros.

PLANTA

El análisis métrico de la iglesia, como del resto de las fábricas que se analizan, es el resultado de cotejar una puesta en común de todas las medidas del conjunto para encontrar esos lazos entre las diversas partes o elementos que se estandarizan en medidas simples y que se ajustan con criterio a las medidas generales.

En esta fábrica hay mucha distorsión entre sus partes¹⁶,

¹⁶ Los anchos de las pilastras del lienzo Norte de la nave central vienen a medir desde la entrada al crucero: 83,9 - 83,2 - 83,2 - 84 - 83 - 82,5 - 83,3 - 83,5 - 83 - 83 - 83 cm respectivamente. Ello nos invita a pensar en que la medida tomada fue una vara, si hallamos la media de las medidas obtenemos una vara de 83,23m, o sea, con un pie de 27,74cm (perfectamente asimilable al pie castellano de 27,86m). Esta medida también se ajusta a las dimensiones de los huecos que comunican las capillas laterales entre sí, y que serían de 7x13,50p. Ciertas medidas de las naves también se podrían asimilar a este pie, pero lo cierto es que debido a que los ejes de las naves laterales e incluso la central distan mucho de ser paralelos, la distorsión y confusión es elevada.

Por otro lado tenemos que las pilastras del intradós de los arcos que conforman las capillas laterales miden todas en torno a 84cm, el mismo ancho que posee el resto del pilar-muro en ese mismo plano. Estas medidas lógicamente también se realizaron con una vara, pero esta vez la vara estaría en torno a 28cm. Y si medimos el grosor de los muros que dividen las capillas laterales están todos en torno a 1,405m, que vendrán a ser 5p de 28,10cm.

La confusión es mayor cuando se intenta dar medida a los intercolumnios de las pilastras de la nave central, los intercolumnios de las pilastras centrales tienen 51,9 - 53,3 - 52,6cm, y los intercolumnios laterales 25 - 28,2 - 26,6 - 26,7cm, por lo que la dispersión es máxima en elementos que deberían seguir un mismo patrón. Así pues, sin poder llegar a conclusiones nítidas, suponemos que el intercolumnio central podría buscar la dimensión de 2p y el lateral 1p.

Tampoco coincide ninguna de las dimensiones de las arcadas que dan acceso a las capillas laterales, ya que los anchos de los arcos miden: 4,61 - 4,74 - 3,96 - 4,14m.

Si dividimos estas medidas entre 27,74cm obtenemos: 16,61 - 17,08 - 14,27 - 14,92p. Si dividimos estas medidas entre 28cm obtenemos:

pero tras sus pertinentes análisis entendemos que Mateo López utilizó el pie castellano -27,86cm- para su conformación, y le otorgó a la iglesia conceptualmente una longitud inicial de 250p, debido al gran calado que para las dimensiones totales tenían los números enteros 50, 100, 150, 200, 250... aunque finalmente, ajustando dimensiones, adoptaría 252p como longitud total¹⁷.

El ancho de la iglesia se complica más porque, como ya se dijo anteriormente, los ejes no son paralelos, así pues al Este la iglesia es más ancha, y a medida que uno se desplaza hacia el Oeste el ancho disminuye, pero ni siquiera disminuye equidistantemente por cada lado sino que cada uno tiene su propia profundidad. Barajando estas limitaciones situamos un ancho de iglesia en torno a los 115p.

Tampoco encontramos medidas coincidentes entre las capillas laterales, ni en los dos lados del transepto ni entre la sacristía y la statio, pero a modo de aproximación suponemos que los dos primeros tramos de capillas laterales situadas más cerca de la entrada tendrían 20p de ancho y los dos siguientes 25p de ancho.

Si atendemos al pie castellano, obtendríamos una métrica en la secuencia muro-naves-crucero-presbiterio-muro tal que así: 6 - 112 - 43 - 85 - 6, en total 252p.

Todos los parámetros nos indican la gran laxitud que hubo en la obra y muestran la difícil tesitura en la que nos encontramos a la hora de dar respuestas concretas

¹⁶ 16,46 - 16,92 - 14,14 - 14,78p. Si dividimos estas medidas entre 28,10cm obtenemos: 16,40 - 16,87 - 14,09 - 14,73p.

Del mismo modo, con los pies que barajamos, la longitud del templo, que es 70,37m, nos da respectivamente: 252,58 - 251,32 - 250,42p.

¹⁷ Puesto que cuando intentamos ajustar los 250p a las partes no cuadran medidas coherentes, algo que sí ocurre con este otro número, que por otro lado, responde a varios de los números privilegiados con los que principalmente se componen todas las construcciones tradicionales, así pues $252 = 2 \times 2 \times 3 \times 3 \times 7$.



Fig.97_ Tramo entre el coro y el crucero de San Martín Pinario en Santiago de Compostela.



Fig.98_ Tramos bajo el coro de San Martín Pinario en Santiago de Compostela.

al carácter numérico global de la fábrica. La obra adolece la falta de exactitud en la métrica, pero también se resiente y chirría al no guardar los ritmos de los elementos que se inscriben en el interior de la iglesia, así pues no se entiende que la bóveda, con las directrices que marcan sus nervios, no tenga continuidad en los huecos abiertos en el muro por debajo de la cornisa ni en las arcadas inferiores que conforman las capillas laterales. Ni siquiera el casetonado de las bóvedas es homogéneo.

En cuanto a las proporciones de los órdenes arquitectónicos son del todo desmesurados si atendemos a las reglas que dicta por ejemplo Vignola, sin profundizar mucho en ello, basta con mencionar la exigua presencia de un entablamento supinamente estrecho, la extenuante esbeltez que rige a las pilastras del crucero, o la noción clásica básica de modulación que se rompe al dimensionar idénticamente las basas, ancho del fuste, capitel y entablamento de todas las arcadas, las que están bajo el coro y las que no. Globalmente la imagen que se da en relación a las proporciones clásicas es muy pobre.

Mostraremos seguidamente los tres tipos de columnas que se realizaron en la iglesia, donde comprobamos el escaso rigor compositivo de los módulos a la hora de conformar los órdenes, nulo en cuanto a la altura del fuste y la debida conformación del orden, por lo que ya ni nos pararemos en comentar sus modulaciones:

<u>Columnas bajo el Coro</u> (1M=1,50p)	
Basa:	1,50 M
Fuste alto:	10,58 M
Fuste ancho:	2 M
Capitel:	0,80 M
Entablamento:	--
<u>Columnas cercanas al Crucero</u> (1M = 1,50p)	
Basa:	1,50 M
Fuste alto:	15,16 M
Fuste ancho:	2 M
Capitel:	0,80 M
Entablamento:	--
<u>Columnas del Crucero</u> (1M = 2,40p)	
Basa:	1,14 M
Fuste alto:	29,27 M
Fuste ancho:	2 M
Capitel:	0,55 M
Entablamento:	1,87 M
Col/Ent.:	16,51M



Fig.99_ Transepto de San Martín Pinario en Santiago de Compostela.

ALZADO

La altura de la nave mayor es exagerada, unos 100,33p, aun así esta medida es ligeramente inferior a aquella planteada en un primer momento, que estaría en torno a los 105,67p, ya que en el contrato de obra¹⁸ firmado por Mateo López con el monasterio benedictino en 1596 se decía de *"levantar las paredes desde la cornisa que corre sobre las capillas hasta el arranque de la bóveda... desde el crucero hasta llegar a la portada, que ha de tener el grueso de 6p, la cual pared ha de subir a 36p y más si fuere menester para asentar el arquitrabe"*. Pues bien, dicha pared se levantó escasamente 30p, por lo tanto, según marca el contrato, en obra se redujo su altura, que aún de por sí sigue siendo elevada.

¹⁸ Goy Diz, Ana. Tesis: La arquitectura en Galicia en el paso del Renacimiento al Barroco, 1600-1650: Santiago. Tomo1. pp686-724.

Ya Vigo Trasancos argumentó que la altura interior de la iglesia es excesiva e impropia de su tiempo, por lo que entendió que prevalece el carácter representativo que el monasterio debía tener hacia el exterior, es decir, que la altura de la nave se subordinó a la fachada, la cual presenta unas proporciones más coherentes. Este recurso no es novedoso puesto que la solución de rebajar la delantera de la fachada para igualar la fachada al nivel de la nave se dio frecuentemente en Galicia, por citar algunos ejemplos en la iglesia de San Francisco en Santiago, en la catedral de Mondoñedo, o en las iglesias monásticas de Xubia, Leiro y Oseira¹⁹.

COMPOSICIÓN

Recapitulando todo lo referente a Mateo López y su proyecto, obviando la laxitud de la fábrica y sus modificaciones en obra, el proyecto de Mateo López presenta una planta que parte de los modelos insertados en la península durante todo el siglo, influenciada ya por las nuevas orientaciones tridentinas.

Las dimensiones globales de la planta son de 252x115p, incluidos los muros, cuyo grosor es de 6p. Tanto sus dimensiones globales como las parciales²⁰ configuran mul-

¹⁹ Vigo Trasancos, Alfredo. El arquitecto jienense Ginés Martínez de Aranda y la iglesia de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. Norba-Arte XVI (1996). Univ. Extremadura. Historia del Arte. p108.

²⁰ La nave central mide 112x43p, el crucero 43x43p y el presbiterio 85x43p. Existen dos naves laterales con cuatro capillas por cada lado, donde las dos más próximas a la portada son de 20x30p, y las dos siguientes de 25x30p. En cuanto a las naves del transepto, miden lógicamente 43x30p. Resta tan solo las dimensiones de la statio

titud de relaciones proporcionales²¹.

Estas proporciones son sencillas y nos hablan de una cierta lógica geométrica y aritmética en la conformación de la planta, aunque creemos que la proporción que rige verdaderamente la génesis compositiva de esta iglesia es la que deriva de la relación 7:3, puesto que se encuentra en diversas partes de la planta: en la sacristía, la statio y el transepto, y también aparece en altura en el alzado transversal del crucero. Pero por encima de todas, esta relación configura el espacio interior de la fábrica al inscribirse en la totalidad de la planta y del alzado longitudinal. Esta relación 7:3 parte de los dos números que representan la perfección para la cultura cristiana, por lo que al relacionarlos tanto en planta como en altura en el interior de la iglesia, lo que se pretende es inscribir en ella un espacio perfecto para el cristianismo²².

y la sacristía, que vienen a ser de unos 55,80x24p, medidas algo más confusas que las precedentes, pero que sin embargo nos ayudan a conformar unas proporciones armónicas en el conjunto.

²¹ La dimensión global de la planta, sin contar la parte del presbiterio que sobresale, es dupla, al igual que la que presenta el presbiterio en su interior. El largo de la nave central es 2,5 veces su ancho. En cuanto al espacio interior de las capillas laterales, tenemos las más próximas a la portada con relaciones 3:2, y las más próximas al crucero 6:5. Si atendiésemos a sus proporciones a ejes, las capillas próximas a la portada tienen una relación de 5:4, y las próximas al crucero de 1:1. Las naves del transepto se insertan en un espacio cuya medida es $\sqrt{3}$. En cuanto a los alzados interiores, la nave mayor presenta una relación $\sqrt{2}$ sin contar con la bóveda ni entablamento, si contásemos con el entablamento la proporción sería 4:3 para el alzado de la nave mayor y 3:3 para el alzado del presbiterio.

²² Esta proporción también podríamos entenderla desde otra perspectiva, la funeraria, puesto que el tamaño de una sepultura era de 7x3p, lo cual, al ajustar la planta a esta relación, derivaría en la estandarización del suelo para una mayor rentabilidad.



Fig.100_ Arranque bóveda de presbiterio de San Martín Pinario en Santiago de Compostela.

MÉTRICA GINÉS MARTINEZ DE ARANDA

PLANTA

En torno al crucero no ha alterado los límites existentes, pero en lo referente al presbiterio creemos que el excesivo grosor del muro Oeste del presbiterio nos indica la posibilidad de que Ginés redujese la profundidad de la capilla mayor para aportar un conjunto más proporcionado, así obtenemos unas dimensiones interiores de $43 \times 72,50p$, que marcan una relación en planta: $72,50/43=1,68$, esto es: $5/3$, utilizada frecuentemente en obra en sustitución de la proporción áurea por ser de fácil manejo. Además en este caso, los $5/3$ ayudan a mantener una distancia coherente de $6,50p$ a ejes de nervios en la bóveda, por lo que subordinó la figura geométrica exacta en planta a la estandarización del sistema constructivo.

ALZADO

Le otorga al presbiterio y crucero una altura claramente inferior a la que Mateo López le confirió a la nave mayor, altura que estamos convencidos que también compartirían el transepto y la capilla mayor según el proyecto inicial del portugués. Martínez de Aranda realzó el presbiterio levantándolo con 3 peldaños, cada cual mide un palmo. A partir de esta nueva cota de $2,25p$ levanta hasta los $69p$ la altura interior de la capilla mayor, así pues, si atendemos al ancho del presbiterio, de $43p$, y lo ponemos en relación con su altura, obtenemos: $69/43=1,60$, la relación áurea, que rectifica las dimensiones iniciales de López y se pone en sintonía con su propia planta, salvando ese ligero desfase entre planta y alzado que, como anteriormente expusimos, parece ser debido a la prevalencia de la estandarización del sistema constructivo en la fábrica.



Fig.101_ Fachada de San Martín Pinario en Santiago de Compostela.

CONCLUSIÓN

La iglesia de San Martín Pinario fue trazada inicialmente por Mateo López, aunque a su marcha aún quedaba por realizar parte de ella, completada con trazas del manierista serliano Martínez de Aranda, con las que Fernández Lechuga acabará la iglesia, no sin dejar su aporte del manierismo clasicista en el exterior del crucero.

¿Qué línea sigue Mateo López? Tras analizar la fábrica queda patente que su arquitectura no parte de una sólida formación teórica como la que atesoran los dos andaluces, a pesar de que en 1607 se afirme que el edificio se construía de *“famosa arquitectura”*²³, lo que indicaría que Mateo López pretendía realizar una fábrica *“a lo romano”*, pero ciertamente el portugués es más bien un arquitecto pragmático, acaparador de varias influencias y, aunque conocedor de los tratados, de estampas y grabados, en ellos no ve la modulación del orden más

que como un ornato al servicio de la arquitectura, así pues los elementos clásicos que propone en el interior del templo quedan desvirtuados por su falta de medida. Pero dicho esto, no debemos menospreciar en absoluto a Mateo López ni a esta obra, el portugués proviene de una larga familia de canteros, por lo que es lógico que prosiguiese su misma forma de ver la arquitectura, donde los elementos clásicos eran vistos como simple ornato del que echar mano según hubiese necesidad, y entendía que la verdadera opción renaciente era llegar a la armonía por medio de las relaciones proporcionales de sus espacios.

A esta actitud ante el proyecto la hemos llamado tendencia tradicional.

La fachada es el elemento más representativo, irán allí a parar sus mayores esfuerzos y su mayor carga expresiva, por lo tanto sus intenciones más sólidas se reflejarán claramente en la construcción de la fachada de la iglesia, que analizaremos con el resto de fachadas, y gracias a la cual desvelaremos sus influencias más notorias.

²³ Hoyo, Cardenal Jerónimo del. Memorias del Arzobispo de Santiago, Santiago de Compostela, 1607, p64.



Fig.102_ Ortofoto en Santiago de Compostela, donde se aprecia la Catedral, el Hospital Real y San Martín Pinario entre otros.

EL CONJUNTO MONASTERIAL Y LA AUTORÍA DE SU POSIBLE TRAZA UNIVERSAL

Hasta la fecha, se ha mantenido abierta la posibilidad de que Mateo López hubiese realizado la traza general del monasterio, aunque este hecho se mantuvo simplemente por la pobre referencia hallada en un documento de 1676, casi 100 años después del comienzo de la obra, cuando se dice que el monasterio se debe acabar *“según la planta y monte que se hizo cuando se delineo la obra”*²⁴. Ello no es suficiente para corroborar por sí sólo la existencia de un proyecto del que hasta la fecha no se halló ninguna referencia documental que siguiese en esa dirección.

Observando detenidamente la fábrica monasterial y siguiendo las referencias documentales existentes en torno a esta obra, analizaremos por partes la posible génesis y evolución del monasterio, puesto que, parece improbable que una obra de tal envergadura haya sido fruto de la improvisación, sobre todo por lo limitado y constreñido que resulta hacer cábalas en un entorno tan urbanizado y con tantos edificios de profundo carácter simbólico y cometido político, ya que, en cierta medida, San Martín Pinario tenía que mostrarse ante la Catedral, la realeza y el resto de monasterios como lo que era, la abadía de mayor poder y riqueza de Galicia, sólo superada por el propio cabildo compostelano.

Si Mateo López hubiese trazado la planta y monte de todo el conjunto monástico, se emplearía un lenguaje vinculable a este maestro en la conformación de las dependencias monasteriales, algo que dista mucho de la realidad.

²⁴ Vila Jato, M^a Dolores. Precisiones sobre la construcción del monasterio de San Martín Pinario de Santiago. Extraído de: Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Bonet Correa. Editorial Complutense 1994. p449-460.

Se podría pensar que cuando menos, los arquitectos que intervinieron en las sucesivas décadas modificaron el lenguaje pero conservaron la estructura planimétrica ideada por el maestro portugués, algo que entendemos también improbable, puesto que las plantas monasteriales de las iglesias que Mateo López tomó como referencia distan mucho de servir a San Martín Pinario como punto de partida, además no tendría sentido que tirasen toda la fábrica recién llegado López, ya que gran parte de las dependencias monasteriales se acababan de construir en las dos décadas anteriores al comienzo de la iglesia, como fueron las importantes obras del claustro de la hospedería y la enfermería, a cargo de Herrera y Pámanes respectivamente, de las que hoy no queda vestigio alguno.

Por lo tanto creemos que con la llegada de Mateo López a la fábrica benedictina se pretendió exclusivamente realizar la iglesia monasterial para colmatar el nuevo monasterio, siguiendo la misma dinámica que el resto de las abadías benedictinas hasta la fecha, cuyo ritmo lo marcaba la Congregación de Valladolid: al entrar en dicha Congregación los monasterios debían sanear sus cuentas, a mediados del siglo XVI comenzaron a edificar sus nuevos claustros, y al concluirlos, aquellos monasterios con mayor capital, emprendieron la construcción de una nueva iglesia.

Como mucho, se podría pensar que a medida que se construía la iglesia, el abad ya percibió la necesidad de realizar un claustro reglar hacia el Sur de la iglesia, aunque su disposición planimétrica, y probablemente la de todo el conjunto monástico, llegarían de la mano de Bartolomé Fernández Lechuga, ya que él fue el que trazó y comenzó el Claustro de las Procesiones. Además el claustro de las Oficinas y de la Portería parecen seguir

su mismo esquema modular, otorgando al cenobio una forma global unitaria y coherente.

Este esquema modular podría incluso querer ligar la iglesia a sus dependencias monásticas, ya que entendemos que el módulo básico es un cuadrado de 42p, que viene a ser la sexta parte de la longitud total de la iglesia, 252p.

Este módulo básico es el que creemos que utilizó Lechuga para la composición general del monasterio, ya que disponiendo una retícula con este módulo nos marca de forma bastante aproximada las partes más importantes del monasterio, que parecen responder a pautas compositivas concretas.

Así pues el claustro reglar y sus dependencias²⁵ se engloban en un cuadrado de 5x5 módulos, donde los corredores forman un cuadrado de 4x4 y su prado viene a ser otro de 3x3. Del mismo modo el claustro de las oficinas y sus dependencias se inscriben en la relación 5x4, sus corredores se relacionan en proporción 4x3 y su prado se presenta de forma sesquiáltera 3x2, e incluso el prado del claustro de la portería, aunque distorsionado por el giro en su panda Oeste, parece responder a la proporción modular de 2x2.

Por lo tanto, entendemos que Lechuga bien pudo planificar la totalidad del conjunto monástico, siendo dos las opciones que manejamos:

OPCIÓN1

Un conjunto monástico en el que la iglesia y claustro de la Portería se situarían al Norte del conjunto, y el claustro reglar y el de las oficinas al Sur. Esta opción lee al resto de las dependencias ubicadas al Norte como anexos poste-

²⁵ La fachada Sur es obra posterior, que modifica las trazas iniciales adelantando las esquinas para recoger al espectador y hacerlo partícipe del nuevo espacio barroco.

riores que se hicieron para cubrir necesidades puntuales, que en un primer momento no estuvieron planificadas.

OPCIÓN2

Un conjunto monástico en el que Fernández Lechuga, aunque sin construirlas, pudo prever las adhesiones a la iglesia por su flanco Norte: la sacristía nueva y la capilla de Nuestra Señora del Socorro, puesto que si las contamos como parte de la composición general del conjunto, éste quedaría perfectamente compensado, resultando un conjunto inscrito en un cuadrado de 9 módulos.

Para finalizar este apartado queremos reflexionar sobre la cita con la que hemos comenzado, sacada a la luz en 1994 por Vila Jato: el monasterio se debe acabar *“según la planta y montea que se hizo cuando se delineo la obra”*.

Aún sin saber en el contexto en el que está inserta esta frase, a simple vista puede ser que no se esté hablando de la traza universal del monasterio propiamente dicha, ya que a los planos de una obra se le llaman la planta y montea, por lo tanto, se podría referir sencillamente a acabar determinadas obras conforme a sus planos.

Estas obras bien podrían ser las del ala Este del claustro de las Procesiones o las del segundo cuerpo del claustro de las Oficinas, ya que ambas estaban aún a medio construir²⁶.

²⁶ El cuerpo bajo del Claustro de las Oficinas bien pudo ser trazado por Lechuga o por Peña de Toro, maestro que sin duda lo construyó aproximadamente entre 1660 y 1669, donde también intervino Melchor de Velasco, aunque no se sabe hasta qué punto. El cuerpo superior del claustro de las Oficinas fue trazado sobre el año 1673, probablemente por Diego de Romay o fray Tomás Alonso, ya que no pertenece a la concepción primigenia del claustro, puesto que aunque mantiene el ritmo del cuerpo inferior, rompe la articulación, proporción y sintaxis del cuerpo bajo, que es similar y coetáneo del claustro reglar de San Salvador de Lourenzá, perteneciendo el cuerpo bajo del claustro de las Oficinas en sí mismo a un determinado arquetipo de claustro.

BIBLIOGRAFÍA

Bonet Correa, Antonio. La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII. Madrid: Instituto Padre Sarmiento. Edición original, La arquitectura del siglo XVII en Galicia. Madrid: CSIC. 1984.

Freire Naval, Ana. Aportación documental al estudio de la actividad artística del monasterio de San Martín Pinario y sus prioratos entre 1501 y 1854. Artículo extraído de: Adaxe, revista de estudos e experiencias educativas. Nº16. Universidade de Santiago de Compostela. 2000.

Freire Naval, Ana. San Martín Pinario. Santiago de Compostela. Coord. Francisco Singul. Xunta de Galicia. 2000.

Kubler, George. Arquitectura mexicana del siglo XVI. México. 1982, T.2.

Goy Diz, Ana. El arte en tiempos de Miguel de Cervantes: apreciaciones sobre la arquitectura gallega. Artículo extraído del libro: El tapiz humanista. Actas del I curso de primavera IV centenario del quijote. Edita Ana Goy Diz. Cristina Patiño Eirín. Universidad de Santiago de Compostela. 2006.

Goy Diz, Ana. El arquitecto baezano Bartolomé Fernández Lechuga. Univ. Jaén, 1998.

Goy Diz, Ana. La arquitectura en Galicia tras la muerte de Juan de Álava: los maestros hontañonianos en el epílogo del tardogótico. Artículo extraído del libro: La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América. ed. Alonso Ruiz, Begoña. Universidad de Santiago de Compostela. 2011.

Goy Diz, Ana. La gran empresa de la construcción de la iglesia. Artículo extraído del libro Santiago. San Martín Pinario. Santiago de Compostela, Xacobeo 99, 1999.

Goy Diz, Ana. Mateo López y su interpretación de los modelos clasicistas. Actas del X Congreso del CEHA. Los clasicismos en el arte español. Departamento de historia del arte U.N.E.D. Madrid. 1994

Goy Diz, Ana. Nuevas puntualizaciones sobre el claustro de las Oficinas del monasterio de San Martín Pinario. Artículo extraído del libro Memoria Artis. Studia in memoriam María Dolores Vila Jato. Santiago de Compostela, 2003.

Goy Diz, Ana. Tesis Doctoral: La arquitectura en Galicia en el paso del Renacimiento al Barroco, 1600-1650: Santiago y su área de influencia. Universidad de Santiago de Compostela, Historia del Arte. 1995.

Hoyo, Cardenal Jerónimo del. Memorias del Arzobispo de Santiago, Santiago de Compostela, 1607.

Kubler, George. Arquitectura mexicana del siglo XVI. México. 1982

Matos Reis, António. Lopes-unha familia de artistas em Portugal e na Galiza. Extraído de: Revista Guimarães. Vol. XCVI, Guimarães, 1986.

Muñoz Jiménez, José Miguel. Introducción al arquitecto Simón de Monasterio (1573-1624). Dentro del libro: Altamira. Revista del Centro de Estudios Montañeses, Tomo LVII. Santander. 2001.

Pérez Costantí, Pablo. Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII. Edita Consellería da Presidencia e Administración Pública. 1988. Reedición del libro de 1930.

Ribeiro Carvalho, Maria Lúcia. Construção do Convento de S. Gonçalo de Amarante. Extraído del libro: Estudos em Homenagem ao Professor José Amadeu Coelho Dias. Facultad de Artes de la Universidad de Porto. 2006.

Ruão, Carlos. Arquitectura manierista no Noroeste de Portugal. Italianismo e Flamenguismo. Universidade de Coimbra. 1996.

Vigo Trasancos, Alfredo. El arquitecto jienense Ginés Martínez de Aranda y la iglesia de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. Norba-Arte XVI (1996). Univ. Extremadura. Dep Historia del Arte.

Vigo Trasancos, Alfredo. Bartolomé Fernández Lechuga y el claustro procesional de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. Cuaderno de estudios gallegos. T 41. Fasc 106. Santiago de Compostela. 1994.

Vigo Trasancos, Alfredo. La iglesia monástica de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. Proyecto, fábrica y artífices. Extraído de: Compostellanum. Vol. 38, nº 3-4. 1993. p337-361.

Vigo Trasancos, Alfredo. Sobre el arquitecto portugués Mateo López, la iglesia monástica de San Martín Pinario y el clasicismo en Compostela (1590-1605). Extraído de: Actas del X Congreso del CEHA. Los clasicismos en el Arte Español. X Congreso. Dep de Historia del Arte. U.N.E.D. Madrid 1994.

Vila Jato, M^a Dolores. Precisiones sobre la construcción del monasterio de San Martín Pinario de Santiago. Artículo extraído de: Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Bonet Correa. Editorial Complutense 1994.

CLAUSTROS CATEDRALICIOS

CLAUSTROS CATEDRALICIOS. SANTIAGO DE COMPOSTELA Y MONDOÑEDO

Analizaremos en este apartado los claustros de las catedrales gallegas que se realizaron en la época que estamos estudiando. Solo fueron dos, el de Compostela y el de Mondoñedo, que curiosamente coinciden cronológicamente con ser el primero -Compostela- y el último -Mondoñedo- de los 23 claustros que vamos a analizar. Los otros 21 claustros se inscriben dentro de las Congregaciones de Castilla y de Valladolid.

La relevancia de los dos claustros es muy desigual, puesto que mientras el claustro compostelano es el que presenta, junto con el claustro de la catedral de León, mayores novedades tipológicas y lingüísticas en el conjunto de intervenciones claustrales operadas en las catedrales españolas durante el siglo XVI y principios del XVII¹, permitiéndonos adentrar en conceptos tan delicados como el estilo de comienzos del siglo XVI o la evolución conceptual de la fábrica respecto a las contemporáneas en el ámbito peninsular, el claustro mindoniense se perfila como un claustro con un lenguaje que ya tiene medio siglo de vigencia, cuya novedad estriba en que introduce el manierismo clasicista, hasta entonces inexistente, en las tierras del Norte de Lugo a mediados del siglo XVII.

¹ Castillo Oreja. Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Varios autores. Castillo Oreja (ed.), Fundación BBVA, 2001, p48



Fig.103_ Claustro de la Catedral en León



Fig.104_ Detalle del friso en alusión a la muerte. Claustro de la catedral en Santiago de Compostela.

CLAUSTRO CATEDRALICIO: SANTIAGO DE COMPOSTELA

Este claustro fue trazado y construido en su práctica totalidad por el maestro Juan de Álava, aunque tras su muerte en 1537 lo prosigue al año siguiente Rodrigo Gil de Hontañón, bajo cuya dirección se termina el claustro y se realiza la fachada de las Platerías. Posteriormente también se añadieron lienzos en los laterales Oeste y Sur del claustro, quedando a día de hoy el proyecto primitivo de Álava envuelto en los diversos paños que se observan desde el exterior de la Catedral.

Don Alonso II de Fonseca encarga en 1505 el proyecto a Juan de Álava, que viene a Santiago en 1510 para reconocer el terreno y hacer las primeras trazas de obra. Aunque desde 1509 ya era Alonso III de Fonseca el arzobispo de la mitra compostelana, mantendrá para la construcción claustral el arquitecto referente para su progenitor. Por sus múltiples dificultades, según López Ferreiro, en 1518 se reúnen una junta de Maestros²: los hermanos

² Frente a esto, John Hoag habla de la posibilidad de que Álava haya accedido a la realización de la fábrica mediante un concurso, que sería el que otros historiadores entienden como la reunión de expertos. Hoag, John. Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI. Xarait ediciones 1985, Madrid, pp60.

Hontañón, Juan de Badajoz, Alonso de Covarrubias... sin que se conozca lo acordado en dicha reunión³. En 1520 se comienza la demolición del claustro medieval y en 1521 comienzan las obras con Don Alonso III de Fonseca, aunque con contratiempos puesto que el dinero para realizar la obra no llegó hasta 1525, con la escritura y contrato de la donación de su padre.

El claustro de Álava no se plantea desde la perspectiva del amparo de alguna regla, puesto que por aquel entonces el cabildo estaba totalmente secularizado, y las antiguas dependencias canónicas de la Catedral ya las había intercambiado el arzobispo Juan Arias al abad de San Paio en 1256 a cambio de una porción de terreno perteneciente a dicho monasterio que lindaba con la cabecera catedralicia, que luego generaría la Quintana⁴.

El claustro catedralicio no era un claustro reglar, como ya dijimos, pero tampoco se limitaba al paseo o retiro del clero, el claustro era un espacio con claras connotaciones funerarias, como el anterior claustro medieval. Su creación también obedecía a exigencias de tipo funcional que no se ceñían sólo a las galerías, desde el primer momento se contempla levantar un gran cuerpo arrimado al costado de la iglesia que abarcará un amplio conjunto de estancias: antetesorero, tesoro, trastero, cabildo y antecabildo, que acabarán convirtiéndose en las actuales: antesacristía, sacristía, capilla de San Fernando, penitenciaria y capilla de las reliquias⁵.

³ Vila Jato. O Renacemento. Edicios Do Castro, Sada, A Coruña, 1993, pp13.

⁴ Carrero Santamaría, E. Las catedrales de Galicia durante la Edad Media. Claustros y entorno urbano. Fundación Pedro Barrié de la Maza. 2005, p227.

⁵ López Ferreiro, A. Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela. Imprenta del Seminario Conciliar, Santiago, 1899, p.165.

Rosende Valdés, A. Varios autores. Las Catedrales españolas en la Edad Moderna. Edita Castillo Oreja, Fundación BBVA, 2001, pp56-70.

MOMENTO HISTÓRICO

Esta intervención sigue la dinámica del Hospital Real, que era como se venía haciendo en toda la Península y que recogía la forma común de intervenir en el Quattrocento italiano, según la cual, a medida que se iban construyendo los edificios, estos, y sus relaciones con el exterior, eran los que iban conformando la estructura urbana de la ciudad. La creación de este nuevo y mayor claustro supuso el cerramiento de la Plaza del Obradoiro por edificios institucionales y la creación de la Plaza de las Platerías.

En el sitio donde se ubicó el claustro existía anteriormente otro medieval, que en su momento se dismanteló para la realización del actual. Aún así, en las labores de restauración del claustro acaecidas en 1963-1964 por Pons Solla y Chamoso Lamas, se encontraron enterrados vestigios del claustro anterior en el subsuelo del pavimento de la planta principal del claustro de Álava, puesto que para que el claustro quedase al nivel del piso de la Catedral, se hubo de elevar la cota respecto al anterior en más de 2m, quedando una pequeña parte enterrada.

Aunque en un primer momento se achaca la construcción del presente claustro a los destrozos ocasionados en las guerras irmandiñas, que arruinaran parcialmente el claustro del Medioevo, es sabido que se empleó dinero en la reparación de ese claustro después de los altercados⁶ -aunque no se sabe en qué medida quedó arreglada la fábrica-, por lo que no cabe descartar que la principal causa de la construcción de un nuevo claustro estuviese íntimamente relacionada con la personalidad de Don Alonso II de Fonseca que quiso dejar su sello en

⁶ Carrero Santamaría, E. Las catedrales de Galicia durante la Edad Media. Claustros y entorno urbano. Fundación Pedro Barrié de la Maza. 2005, p318.

la fábrica catedralicia, a la vez que construía uno nuevo para hacerlo más hermético y seguro contra posibles futuros altercados y sobre todo para hacerlo más funcional a la hora de utilizarlo, no sólo por salvar el profundo desnivel respecto a la iglesia, sino también en lo que se refiere a su fin último, puesto que al ser un claustro funerario se pudo elevar sobre el claustro medieval para seguir enterrando al alto cabildo, el cual probablemente ya no dispondría de espacio en el claustro anterior.

La fábrica proyectada por Álava, trazada en 1510, se abría sólo hacia el claustro, siendo sus lienzos exteriores lisos y ciegos, atendiendo así al carácter militar o defensivo que los continuos conflictos de una época aún convulsa aconsejaban⁷.

Hasta finales del Medioevo la carencia de ordenanzas en la planificación urbanística es total, aunque ya en el siglo XIV se constituyen fueros municipales y partidas que reflejan normas generales de edificación y conservación de edificios. Será a finales del Medioevo cuando la tendencia a ocupar espacios colectivos y las pugnas entre los vecinos se ve agravada por la escasez de suelo edificable dentro de los recintos urbanos amurallados⁸, siendo presumiblemente el perímetro de la Catedral el que absorbió parte de los desalojados producidos por la construcción del Hospital Real, llegando hasta tal extremo su parasitación que las ampliaciones del claustro fueron la excusa perfecta para atajar el problema.

⁷ Cuando Gil de Hontañón amplie el edificio claustral los conflictos internos de España estarán en gran parte resueltos gracias a la estabilidad y poder adquirido por la monarquía española en la península, por lo que las pautas de la ampliación irán encaminadas a la realización de una fachada abierta y dialogante con el exterior, que hace al pueblo participe de la misma, lo que implica que existe un intento de acercamiento de la iglesia con el pueblo.

⁸ Curiel Esparza, Cantó Perelló, Calvo Peña. Las ordenanzas municipales en la Edad Media. Actas 2º Congreso Nacional de Historia de la Construcción, A Coruña, 22-24 octubre 1998, eds. F. Bores, J. Fernández, S. Huerta, E. Rabasa, Madrid: I. Juan de Herrera, SEHC, U. Coruña, CEHOPU, 1998.



Fig.105_ Detalle del friso en alusión a Alonso III de Fonseca. Claustro de la catedral en Santiago de Compostela.

EVOLUCIÓN DE LA OBRA

Se comenzó por desmontar el claustro medieval en 1520. Al año siguiente se comienza con el claustro de Álava realizando la cimentación. Debido a que las dimensiones del nuevo claustro eran mayores que las del anterior y el desnivel era muy pronunciado, en las alas Oeste, Sur y Este hubo que realizar una cimentación de gran calado a base de abovedamientos al no poder apoyarse en los restos catedralicios anteriores, por lo que a la vez que se realizaban estas cimentaciones, se trabajaba ya en las dependencias adheridas a la Catedral por poder reutilizar en el lado Norte las cimentaciones existentes.

Al comienzo de las obras claustrales, Álava designó como aparejador a Jácome García, que venía a substituir a Alonso de Hermosa, quien vuelve a ser aparejador de 1524 a 1526. Seguidamente ocupará el cargo Martín de Rexil, Roxa o Raxa, que durará en el puesto hasta 1530, año en el que vuelve a ejercer el control de la obra Já-

come García. Aparecen en contratos de destajos los oficiales: Martín de Blas, Gonzalo García, Gonzalo de Bea y Gregorio de Robín, que ya trabajaron en la demolición del claustro antiguo y siguen en la obra nueva, a la que también se incorporan el maestro Guillén Colás, Juan de Bergantiños, Alonso de Gontín, Juan Sánchez, Juan Andrea y Rodrigo Díaz, gran parte de ellos proceden del Hospital Real⁹.

Álava visitó la obra anualmente por estancia de aproximadamente 1 mes cada vez, hasta 1527, que paró de ir. Aún así desde la obra se mandó en varias ocasiones a oficiales junto Álava para que diese las trazas y monteas.

No hay un criterio unitario sobre qué parte del claustro estaba realizado a la muerte de Álava en 1537. Los dos investigadores que aportan mayor documentación al respecto tienen diferente criterio, pues mientras que

⁹ Castro Santamaría, A. Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento. Salamanca: Caja Duero. 2002. p272
Rosende Valdes, A., el siglo XVI: Gótico y Renacimiento en la Catedral compostelana. Extraído del libro: R., Santiago, la Catedral y la memoria del arte. 2000. p136-140.

Castro Santamaría dice que en 1537 estaría concluida la totalidad de la crujía Norte con todas sus dependencias, parte de la Este y Oeste, y tan sólo la cimentación del lienzo Sur, Rosende Valdés nos induce a pensar que faltaría tan solo parte de la crujía Este, estando la obra prácticamente terminada a la muerte de Álava¹⁰.

Lo que parece evidente es que en 1540 el claustro debía estar completamente terminado, puesto que es el año en el que se le insta a Rodrigo Gil de Hontañón a realizar la traza para la fachada Este, llamada del Tesoro o de las Platerías, cuyas relaciones formales con el salmantino palacio de Monterrey son evidentes.

Debido a los compromisos de Hontañón en toda la península, poco tiempo pasó en la obra, poniendo como aparejador a Juan de Herrera de Gajano a partir de 1556, junto a Juan Pérez y Pedro Fernández, año en el que se comenzó la adición Occidental de la fachada que da hacia el Obradoiro. Fallecido Herrera (1575), desde 1578 siguió en la maestría Gaspar Arce de Solórzano, quien intentó modificar algunos de los elementos contemplados en el proyecto de Gil de Hontañón como la torre suroeste; y aunque en primera instancia aceptaron tal modificación, finalmente se construyó la de Hontañón, que sigue la línea de la existente en las Platerías. Arce concluyó la obra en 1590 introduciendo en la fachada Oeste una galería de zapatas castellanas típica de los pisos altos de los claustros cerecedianos. Las adiciones concluirán con la fachada Sur, comenzada a comienzos del siglo XVIII¹¹.

¹⁰ Castro Santamaría, A. Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento. Salamanca: Caja Duero. 2002. p272
Rosende Valdes, A., el siglo XVI: Gótico y Renacimiento en la Catedral compostelana. Extraído del libro: Santiago, la Catedral y la memoria del arte. 2000. p141.

¹¹ López Ferreiro, A. Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela. Imprenta del Seminario Conciliar, Santiago, 1899, p.384.



Fig.106_ Lienzo Este del claustro de la catedral en Santiago de Compostela.

DESCRIPCIÓN

Se conservan vestigios en el volumen claustral que nos indican hasta donde llegaba el diseño de Álava, los zócalos, contrafuertes y algunos restos de la antigua cornisa que se encuentran embebidos en las dependencias claustrales nos indican sus límites iniciales, engullidos por las fachadas que se anexionaron posteriormente al Este, Oeste y Sur. El proyecto de Álava contemplaba un cubo arquitectónico con tres fachadas, si bien éstas eran cerradas y lisas¹². Este hermetismo, además de por su carácter funcional defensivo, también puede estar simbolizando la idea del "Hortus Conclusus"¹³ en su sentido más estricto: el Jardín Cerrado, en alusión a la virginidad de María, a la cual se advoca el claustro.

¹² Rosende Valdés, Andrés. Santiago, la catedral y la memoria del arte. Varios autores. Consorcio de Santiago, 2000. p133.

¹³ Barral Iglesias, A., Yzquierdo Perrin, R., Guía de la Catedral de Santiago. 1993. p123.

Aguayo, Antonio. Simbolismo en las fachadas renacentistas compostelanas. Ed. do Castro, 1983. p83-95.

La dificultad de la obra fue notable, tanto por la amplitud de la superficie construida, casi 2000m², como por el declive existente de Este a Oeste y de Norte a Sur, que se salvó mediante la superposición de salas abovedadas.

El claustro tiene un solo piso, con cinco arcos por lienzo, los tres centrales son de medio punto mientras que los de los extremos son ligeramente apuntados. Todos los paños están apoyados sobre un zócalo, que se abre en el tramo central de cada crujía para acceder al prado. Es interesante como Álava dispuso un basamento alternativo para los distintos lienzos del claustro, donde el Norte y Sur presentan un sistema baquetonado mientras que en el Este y Oeste las arcadas de los lienzos apoyan sobre pedestales clásicos. Cierra el lienzo un entablamento sobre el que remata una crestería de gusto gótico.

Los corredores se cubren con veinticuatro bóvedas de crucería que arrancan de ménsulas, las cuales están insertas en un friso continuo lleno de grutescos que recorre

todo el muro. Las bóvedas presentan un rampante llano y en planta tienden al cuadrado, todas las bóvedas corresponden a un mismo modelo con combados que forman un cuadrado de lados curvos y ligaduras que unen los diversos tramos, presentando así un nervio que recorre longitudinalmente todos los tramos.

Al ser el claustro de un solo piso y presentar capillas abovedadas, se hizo necesario contrarrestar los empujes mediante contrafuertes rematados en pináculos. Aunque sea apenas perceptible, existen dos modelos diferentes de pináculos, con lo que nos marcan dos momentos diferentes de la obra. Uno aparece en toda el ala Norte y en los contrafuertes contiguos del Este y Oeste, mientras que el otro modelo se da en el resto de los contrafuertes. Las diferencias estriban en que el primero posee mayor detalle en sus remates y presenta una coronación de los pilarillos inferiores que difiere del segundo tipo de pináculo. Ello nos indica que la Norte y las capillas contiguas se realizaron anteriormente al resto¹⁴.

Por último hacer notar que, cuando menos en proyecto, las arcadas del lienzo presentaban un tímpano, puesto que la moldura central de las jambas finaliza bruscamente su recorrido a la altura del comienzo del arco. Si no se pretendiese hacer un tímpano, este molduraje estaría tallado en las mismas dovelas que recorren el arco, como sucede en las piezas de la jamba. Su esquema sería aproximado al del claustro de los Reyes en San Esteban de Salamanca o al de Santa María la Real en Nájera. Para realizar los tímpanos de las arcadas esperaban a rematar el claustro, puesto que son elementos frágiles, y para entonces ya no se vería oportuno realizar la tracería, decisión en la que pudo haber influido Hontañón.

¹⁴ El modelo de pináculo de las alas Sur y casi toda la Este y Oeste es el mismo que el de San Esteban de Ribas de Sil.



Fig.107_ Detalle esquina bóveda claustral de la catedral en Santiago de Compostela.

CONSTRUCCIÓN

Se aprecia en Álava planteamientos más avanzados que los de sus predecesores en la construcción de los pilares, ya que los realizó a base de sillares por fuera y rpiada mezclada con cal por dentro, todo muy bien trabado, a diferencia de los más tradicionales que utilizaban en el soporte exclusivamente sillería. También destaca el uso de ménsulas como elementos de sostén para las bóvedas claustrales, que resulta un sistema de apoyo mucho más avanzado que los pilares adosados.

Las bóvedas de crucería española de este período se pueden clasificar entre diseños geométricos rectilíneos, propios de la escuela toledana -Guas, Egas- y diseños en los que los nervios secundarios, los llamados combados, presentan curvaturas, este es el afín al foco burgalés más complejo y sofisticado -Simón de Colonia-. Pero el punto de vista que más nos interesa es el que agrupa a las bóvedas según tengan un diseño estrellado centralizado,



Fig.108_ Bóveda claustral de la catedral en Santiago de Compostela.

las sterngewölbe alemanas, de enorme éxito en España, o un diseño en red, las netzgewölbe, tan frecuentes en Centroeuropa, y que tuvieron escasa relevancia en nuestro país, a excepción de Juan de Álava que desarrolló notables ejemplos de abovedamientos en que los nervios combados van enlazando un tramo con otro constituyendo asombrosas y sofisticadísimas redes.

El incremento del número de arcos se justifica constructivamente como un ingenioso intento de eliminar las cimbras necesarias para construir las plementerías. La multiplicación de los nervios resuelve este problema al permitir que la fábrica de la plementería se apoye cómodamente entre ellos sin necesidad de costosos medios auxiliares de apeo y sin recurrir tampoco al abombamiento de los cascos. Por todo ello, podemos considerar la red de crucerías como una cimbra perdida ejecutada en piedra. Como frecuentemente sucede en arquitectura, una necesidad constructiva puede alcanzar niveles superiores y convertirse en una herramienta de diseño con un lenguaje propio. La trama de crucerías de Álava nos aporta

una misma curvatura de arcos, lo que supone una estandarización del conjunto que simplifica la talla de dovelas y la confección de cimbras.

Como resultado de utilizar un arco diagonal de medio punto para la bóveda y de estandarizar su curvatura, obtenemos un rampante llano, esto significa que la línea que forma su empino está próxima a la horizontal. Este tipo de bóveda recoge el esquema de la bóveda francesa, simplificando las curvaturas de las complejas bóvedas de crucería¹⁵.

Enfrente a estas bóvedas de rampante llano se encontraban las de rampante redondo, que se tratarían en realidad de bóvedas baidas. Hubo bastante controversia en su tiempo entre cual era la mejor bóveda, y así recoge Chueca Goitia las discusiones entre Juan Gil y Juan de Álava sobre este asunto en la Catedral de Salamanca¹⁶, pero lejos de su discurso en el que afirma que el rampante redondo es más moderno y que representa mejor al clasicismo sin necesidad de las aportaciones del renacimiento clásico, lo más probable es que la elección de uno u otro dependiese más del gusto de cada arquitecto, de su forma de ver la construcción y sobre todo de su forma de ver el espacio¹⁷, así pues el diseño de los rampantes redondos, aun cuando individualmente suponen en primera instancia una elección más renacentista, en su concatenación espacial a la hora de conformar el abovedamiento de una panda claustral la impresión es

¹⁵ Palacios Gonzalo, J. C. La geometría de la bóveda de crucería española del XVI. Madrid 2005.

¹⁶ Chueca Goitia, F. La catedral nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción. Ediciones universidad Salamanca. 1997

¹⁷ A este respecto, en una charla coloquial mantenida con Santiago Huerta, él también opinaba que el rampante en las bóvedas era cuestión de gusto personal de cada arquitecto. Del mismo modo Palacios Gonzalo mantuvo esta misma línea en su ponencia en las Conferencia en Ávila, octubre de 2013, dentro del marco de las "46 lecciones de arquitectura española. La catedral de Salamanca".

que componen una suma de unidades independientes, y no un conjunto.

El claustro de la Catedral de Santiago de Compostela presenta unas bóvedas cuadradas en las esquinas e imperceptiblemente rectangulares en el resto de los tramos. Son bóvedas de rampante llano construidas con arcos perpiaños, diagonales y terceletes, definiendo entre ellos nervios longitudinales y transversales, también se disponen ligaduras en forma de cuadrado combado, pero Álava, que acostumbra a realizar ligaduras con dibujos circulares y no con forma de cuadrado combado, diseñó éstas equidistando las claves de los terceletes respecto al centro de tal forma que todos los tramos parezcan cuadrados, así pues la forma de las ligaduras ayudan a crear este efecto¹⁸.

La elección que toma Álava en cuanto a los tipos de bóvedas está más encaminada a una visión espacialmente unitaria del conjunto que la de sus coetáneos peninsulares, para ello iguala la sección de todos los arcos, el único que difiere es el perpiaño, aunque su sección es bastante aproximada al resto. Al homogeneizar las nervaduras nos induce Álava a una sensación de encañonamiento continuo de todos los tramos, reforzando esa fluencia y continuidad espacial por el nervio longitudinal que enlaza todos los tramos.

Aunque supone una gran reducción de sección respecto a lo hecho hasta entonces, es interesante preguntarse

¹⁸ Para ello, se puede ver en el último plano del análisis de esta fábrica como diseñó Álava cada bóveda: en las capillas rectangulares, los terceletes longitudinales se asientan sobre la bisectriz del perpiaño con el diagonal, se obtienen las claves longitudinales, se equidistan las claves transversales respecto a la clave central, y para obtener el arco combado que une las claves se realiza otra bisectriz entre las claves secundarias, cuya intersección con la circunferencia en la que se inscribe la planta nos aporta el centro de la curvatura de dicho combado. En las bóvedas cuadradas los terceletes y claves ya son equidistantes de forma natural, y el centro de la curvatura del combado cuadra con el arranque de los arcos.

por qué la sección de los nervios perpiaños es mayor que la de los cruceros, cuando son éstos los que soportan el peso de la bóveda transmitiéndolo a los estribos. Santiago Huerta¹⁹ cree que la explicación viene dada por el comportamiento mecánico de la bóveda, suponiendo que los nervios sólo trabajan cuando en el casco de la bóveda hay un “pliegue”, una discontinuidad brusca de la curvatura, como sucede en la bóveda gótica típica, obtenida por la intersección de dos cañones. Pero las bóvedas de crucería del siglo XVI se asemejan con frecuencia a bóvedas baídas y los nervios están dispuestos sobre una superficie casi continua, sólo trabajan, por tanto, durante la construcción de la bóveda. Cerrado el casco de la bóveda los esfuerzos pueden transmitirse cómodamente por esta cáscara, más rígida que el esqueleto de los nervios. Sin embargo, los nervios perpiaños están situados entre las bóvedas baídas, en el único pliegue importante del conjunto de bóvedas, como puede verse en los planos, donde el arco perpiaño sí seguiría con su función sustentante una vez que la plementería de la bóveda entra en carga.

Complementando el argumento estructural, debemos también analizar el arco perpiaño desde el punto de vista constructivo y espacial. Aunque el perpiaño es mayor que el resto de los arcos, se debe dejar claro que respecto a sus predecesores o coetáneos Álava reduce considerablemente su sección, pero no la puede igualar al resto debido a que la planta de cada tramo tiende al cuadrado, y al utilizar la misma curvatura para todos los arcos resulta, debido a su menor recorrido, que el perpiaño posee mayor sección para soportar la plementería prácticamente al mismo nivel que el resto de los nervios.

¹⁹ Santiago Huerta. Las reglas estructurales del gótico tardío alemán. Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Burgos, 7-9 junio 2007, eds. M. Arenillas, C. Segura, F. Bueno, S. Huerta, Madrid: I. Juan de Herrera, SEDHC, CICCOP, CEHOPU, 2007.

Si se quisiera un arco perpiaño en el que su intradós llegase a la cota del nervio longitudinal, deberíamos hacer un arco con una curvatura diferente o bien que comenzase a una cota superior que el resto, lo que perjudicaría por un lado la estandarización constructiva y por otro la noción de espacio contundente, único y fluido del conjunto abovedado.

Uno de los elementos que más unidad y fluidez le aporta al espacio es el nervio longitudinal que recorre todas las bóvedas del claustro, a primera vista mantiene siempre la misma cota, pero una vez tomadas mediciones se comprueba que no es así, de tal forma que la cota más baja se da cuando toca el arco perpiaño y la más alta cuando llega a la clave central.

Los arcos terceletes también mantienen la misma curvatura que el arco diagonal y que el perpiaño, por lo tanto, aunque más altos que el arco perpiaño, no llegan a la cota de la clave central, de ahí que se disimule rebajando el nervio longitudinal para que parezca que las claves están a la misma cota.

Hontañón en su tratado dio a cada arco una dimensión específica, ello quiere decir, y así lo expone en otras ocasiones, que ciertos arcos soportan las cargas y otros decoran. Según él, los arcos estructurales son aquellos que arrancan de los jarjamientos y los decorativos arrancan de las claves. Pero en las bóvedas santiaguesas de Juan de Álava, al uniformizar la curvatura y las dimensiones de los arcos, y al disimular la pequeña variación de cota con la realización de un nervio longitudinal que se adapte a los arcos, nos muestra que en su diseño en red todos los nervios soportan por igual las cargas, denotando una búsqueda de unidad espacial que lo sitúa a la vanguardia en cuanto a la evolución de las bóvedas en su adaptación a las nuevas inquietudes de la época.

DECORACIÓN

La decoración, por ser de fácil percepción y asimilación, es la parte más visible de un proyecto y por la que la historia a veces más penaliza o ensalza a sus artífices. El explicar las fábricas, y por ende la historia desde el punto de vista decorativo nos induce a veces al error de ensalzar lo accesorio como si fuese lo principal, en un discurso arquitectónico que en bastantes ocasiones no está sujeto al maestro mayor sino al cantero o al entallador.

Son elementos de progenie gótica los pináculos, la crestería y los baquetones, por lo tanto: ¿Tiene entonces Juan de Álava gusto gótico en la decoración del claustro de la Catedral de Santiago?

CRESTERÍA

La crestería no ha de achacársele necesariamente a la elección de Álava, puesto que entre otras variables, es una crestería mucho más cuidada con elementos típicos renacentistas la que Álava utiliza copiosamente en casi todas sus obras, siendo casi seguro que al ser de mayor fragilidad, la crestería se haya dispuesto una vez que se terminó el resto de la obra, por lo tanto es probable que este elemento no se dispusiera al gusto de Juan de Álava, que por entonces ya habría fallecido. La crestería del claustro santiagués la pudo realizar Juan de Coterón, que era el aparejador de Juan de Pámanes, ya que existe constancia de que la crestería de la iglesia de la Trinidad en Ourense, que es idéntica a la compostelana, la realizó él, y del mismo modo también existe constancia



Fig.109_ Detalle encuentro de lienzos en el claustro de la catedral en Santiago de Compostela.

de que en 1586 estaba al frente de la fábrica de Ribas de Sil, donde Pámanes le dejó al cargo probablemente del claustro reglar, que también posee el mismo modelo de crestería. La traza de esta crestería pudo deberse a Coterón, aunque es más probable que Pámanes o incluso Hontañon, que trazó el presbiterio de la Trinidad, fuesen los que diesen la traza.

BAQUETONES

Podrían incluirse como elementos de afinidad gótica los baquetones de las arcadas que descansan en su base-cilla pseudoótica, ya que ambos son elementos de progenie gótica, pero ello no nos indica un gusto gótico de Álava, ya que están tratados de una forma novedosa que se mantendrá vigente a lo largo del siglo, puesto que frente a los gruesos baquetones que se disponían antes, al entender que existía una correlación entre moldura y resistencia, Álava los utiliza como elemento decorativo, unificando sus finas secciones entre sí y prolongándolas ininterrumpidamente a lo largo de la arcada, como realizara anteriormente él y Juan Gil en la Catedral de Salamanca, donde ya prefirió la esbeltez y uniformidad frente a la diversidad y al efecto macizo de las molduras²⁰.

PINÁCULOS

Los pináculos siguen el tipo realizado unas décadas atrás en el claustro de San Juan de los Reyes por Juan Guas, que se propagó por toda la península en el siglo XVI. Álava utilizó estos pináculos también en los laterales de la Catedral de Salamanca, Plasencia y la iglesia de San Esteban de Salamanca, como remate del contrafuerte que contrarresta los esfuerzos de las naves que presentan bóvedas de crucería.

En los contrafuertes introduce unas impostas con deco-

20 Marías, F. El largo siglo XVI. Madrid. 1989. p110.

ración a base de ovas, idéntica a la que presenta en los pedestales clásicos de las arcadas Este y Oeste.

Es entendible que los pináculos no los suprimiese por su imprescindible finalidad tectónica, puesto que en otros claustros donde no emplea bóvedas de crucería o donde las emplea pero existe un piso superior, no utiliza los pináculos ya que estructuralmente no son necesarios.

Ejemplos de obras de Álava que no presentan estos pináculos son los claustros de Santiago Zebedeo y Santiago Alfeo, donde en sus remates superiores emplea candeleros. La fachada de Juan de Álava de la casa de las muertes en Salamanca también presenta candeleros, al igual ocurre en la portada Norte de la catedral de Plasencia y en la portada de la iglesia de San Esteban de Salamanca, con candelabros y refinado gusto plateresco. En su visita al claustro de Guadalupe manda reducir altura y eliminar los pináculos, y en el claustro de Nuestra Señora de la Victoria en Salamanca (claustro ya desaparecido que se supone que es el que Clifford fotografía en 1853) no aparece la existencia de pináculos sobre los contrafuertes²¹. Así pues los pináculos eran una exigencia tectónica, de la que se desvinculaba cuando tiene oportunidad.

FIGURAS PLENAMENTE RENACENTISTAS

El resto de las figuras decorativas del claustro responden estilísticamente a motivos ornamentales all'antica: las ménsulas, el entablamento superior, la imposta de los contrafuertes, las basas de las pandas Este y Oeste y sobre todo los grutescos, procedentes del repertorio de decoración plateresca, los utiliza con muy buen criterio en los elementos estructurales para su realce. Uno de los rasgos más originales en la obra de Juan de Álava es la

²¹ Castro Santamaría, A. Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento. Salamanca: Caja Duero. 2002. p115, 330.

aplicación de grutescos en una faja horizontal, que se sitúa a la altura del arranque de las bóvedas, uniendo las ménsulas y bordeando las ventanas y vanos.

El gusto anticuario, que en España proviene de la corriente cultural iniciada en la Universidad de Alcalá de Henares y que está íntimamente ligada al renacimiento peninsular, queda patente en esta fábrica, al introducir una imagen de César dentro del friso de grutescos del claustro, con el texto DIVI IVLI, en alusión al arzobispo Fonseca como promotor, divinizado como nuevo César y vencedor sobre la muerte, remarcando el carácter cemeniterial del recinto²².

Recapitulando, si bien entendemos que las cresterías fueron probablemente un elemento que se introdujo con posterioridad a Álava y por lo tanto no se le debe achacar el diseño, si los pináculos responden a criterios puramente estructurales indisolublemente ligados al sistema de crucería, y si el baquetonado lo empleó desde un punto de vista novedoso, podríamos entender que Álava hizo mucho mayor hincapié en los elementos ornamentales a lo romano.

Un rasgo de profunda novedad en esta fábrica es el diseño alterno del basamento de las arcadas de los lienzos. Las arcadas Norte y Sur presentan un sistema baquetonado, como el que Álava realiza en la Catedral salmantina desde 1520, mientras que en el Este y Oeste las arcadas de los lienzos apoyan sobre pedestales clásicos, idénticos a los que empleó en la portada Norte de la Catedral de Plasencia en 1522²³. Si bien en 1529 se con-

²² Vila Jato, María Dolores. O Renacemento. Edicios Do Castro, Sada, A Coruña, 1993, pp13.

Barral Iglesias, A., Yzquierdo Perrin, R., Guía de la Catedral de Santiago. 1993. p127.

²³ Castro Santamaría, A. Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento. Salamanca: Caja Duero. 2002. p195.

trata el destajo de la panda Oeste²⁴, con lo cual como mínimo es atribuible esta fecha a la intencionalidad de alternar el basamento, ya que no tenemos la certeza de que este juego basamental estuviese trazado en sus primeros diseños antes del comienzo del claustro. Sería interesante poder acotar mejor su fecha puesto que si se ideó esta alternancia antes del proyecto del Palacio de Carlos V para la Alhambra en 1526 de Pedro Machuca, se podrían considerar estos elementos de la obra claustral santiaguesa como la primera licencia que se toma en una fábrica en la península, si bien ello solo no nos permite hablar en este caso de arquitectura manierista.

²⁴ AHUS. Notario Macías Vázquez. Protocolo nº 46 (1529), fols. 123r.-124r. Extraído de Rosende Valdes, A., El siglo XVI: Gótico y Renacimiento en la Catedral compostelana. Extraído del libro: R., Santiago, la Catedral y la memoria del arte. 2000. p136-142.



Fig.110_ Detalle pináculo en el claustro de la catedral en Santiago de Compostela.

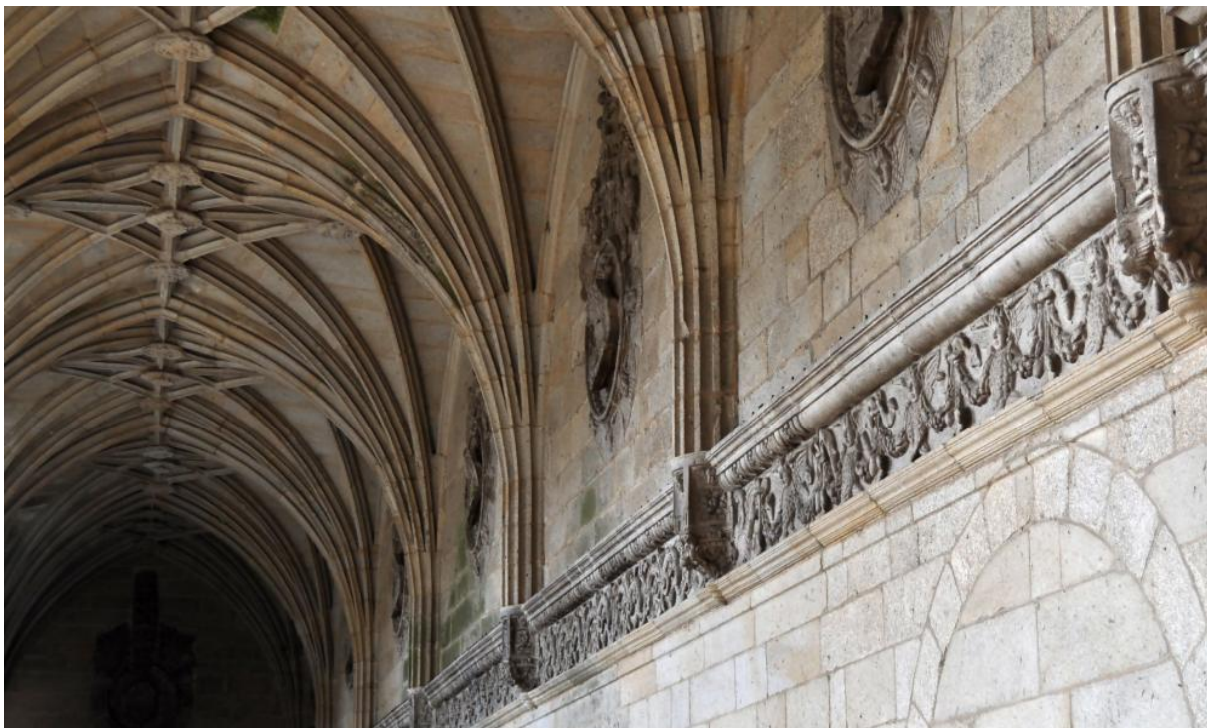


Fig.112_ Detalle bóvedas en el claustro de la catedral en Santiago de Compostela.

MÉTRICA

El tema que más me intrigaba a la hora de comenzar a medir el claustro era descubrir la razón por la que los lienzos presentaban en sus esquinas arcadas apuntadas. Los arcos que forman las esquinas de las arcadas no son apuntados por motivos estructurales, por aguantar mejor las cargas, ya que el equilibrio de cargas y esfuerzos no implica en este caso apuntar los arcos, puesto que son justamente en las esquinas, donde el propio lienzo en su perpendicular contrarresta de forma natural los empujes de las bóvedas. Es el estudio métrico de esta fábrica el que nos desvela su significado.

La medida utilizada en el claustro es la misma que la que se utilizó en el Medioevo para la construcción de la Catedral de Santiago, 1pie de 0,3248m, que ya no era común en el siglo XVI. Esta medida proviene de la cabecera de Saint Denis, es algo mayor que el pie carolingio de 0,3216m, y ambas eran de uso común en Europa por

aquel tiempo, pero no en España, lo cual nos habla en cierta manera, de la más que posible procedencia ultrapirenaica de los constructores del conjunto²⁵.

La metrología que arroja la planta claustral nos muestra que la distancia interna de cada lienzo es de 99p, mayor en proporción $\sqrt{2}$ a la gran mayoría de los claustros monásticos o catedralicios, cuyo prado acostumbra a medir 70p. Su organización, de 7 campatas por panda con 5 vanos abiertos al prado, es la misma que la de los claustros de 70p por panda, pero con una dimensión $\sqrt{2}$ mayor.

La altura general del lienzo mantiene proporciones acordes a la planta, por lo que también se mayoró en base a $\sqrt{2}$, al igual que medidas particulares más concretas como es al alfeizar o los basamentos de las arcadas, tanto los baquetonados como los pedestales clásicos, ello lo consigue disponiendo las primeras hiladas de piedra con una altura de $1\sqrt{2}p$, así pues el alfeizar, sin contar su remate superior, tiene de altura $2\sqrt{2}p$, igual que el pedestal clásico, el cual contando la basecilla superior de la arcada, llega a $3\sqrt{2}p$, misma altura que presentan los baquetones, cuando su altura habitual era 3p. Incluso la medida $2\sqrt{2}$ parece desprenderse del ancho de los contrafuertes.

Esta búsqueda de lo monumental en base a mayorar las dimensiones en relación $\sqrt{2}$, responde al deseo de realizar un claustro acorde con la Catedral. Este concepto de escalar todo el conjunto fabril desvinculando las medidas de los elementos de la escala humana pero manteniendo una coherente relación de cada parte con el conjunto, no es gótico sino plenamente renacentista, y su mejor embajador fue Miguel Ángel.

²⁵ Merino de Cáceres, José Miguel. Metrología y composición en la arquitectura medieval española. Dpto. de Composición arquitectónica. ETSAM enero 2002. p215.

El esquema básico de composición de un claustro durante todo el Medievo era el de 99p de corredor y 70p de prado, pudiéndose incrementar o reducir en función de $\sqrt{2}$. En Santiago el esquema básico se incrementó en $\sqrt{2}$ resultando un corredor de casi 140p y un prado de 99p. Sus siete campatas nos proporcionan una dimensión de 20p por capilla, pero para poder tener un prado de 99p, la solución ideada fue la de reducir las capillas de las esquinas del lienzo 0,5p cada una, y así resultan los tramos del lienzo de 19,50-20-20-20-19,50=99p. Estos 99p son exactamente 33varas, siendo este número, el 33, de gran calado simbólico para la cristiandad ya que representa los años de la muerte de Cristo, por lo tanto era esta una dimensión buscada. Esta dimensión corresponde a la parte interna del lienzo, así pues por el prado los tramos de las esquinas se ven reducidos aún más debido al encuentro con los otros lienzos. Este ajuste hacia la medida ideal de 33varas, es el que provoca que las arcadas de las esquinas de cada lienzo, por mantener el ángulo de curvatura del resto de las arcadas, posean lógicamente una clave apuntada. Así pues el calado simbólico de la fábrica es lo que prevalece a la hora de conformar las arcadas del lienzo.

Para medir en total el corredor 140p, el ancho de las capillas del corredor debería de ser 20,50p. La secuencia sería: 20,50-19,50-20-20-20-19,50-20,50=140p=99p $\sqrt{2}$, pero lo cierto es que nos encontramos con un ancho de corredor mucho menor, de 18,80p, lo cual nos rompe el discurso que veníamos hilvanando, ya que la secuencia es claramente distante de los 140p: 18,80-19,50-20-20-20-19,50-18,80=136,60p. Esta medida no es aleatoria sino que se debe a que se quiso proporcionar la dimensión del ancho del corredor según la merma ocasionada en el tramo anterior de 19,50p, así pues los 18,80p provienen de hallar la llamada Proporción geométrica, Proporción

Continua o Número Jámbrico entre los últimos tramos del corredor, que es una relación equivalente a la ecuación $ac=bb$. Así pues $18,80 \times 20 = 376$ es prácticamente igual a $19,50 \times 19,50 = 380$.

Esta proporción no era ajena a Juan de Álava, ya que es la misma que se utilizó a la hora de compensar las naves en la Catedral de Salamanca (28-37-50) donde trabajaba junto a Juan Gil.

De esta forma tenemos un prado de 99p y un corredor de 136,60p. Si el corredor fuese de 140p tendríamos que la superficie de prado es igual a la superficie del corredor $140^2 - 99^2 \approx 99^2 \approx 9800$, relación que ya aparece reflejada en el Cuaderno de Villard d'Honnecourt y que se aplicaba a los claustros desde el Medievo. Sin duda a esta relación hubiese sido más fácil de llegar si el prado fuese de 70p y el corredor de 99p, ya que las arcadas del lienzo tendrían 14p cada una, pero en nuestro caso, al aumentar todo $\sqrt{2}$ resultaría una dimensión de 19,80p por arcada, por lo que se prefirió llegar a los 99p mediante la fórmula descrita anteriormente de 19,50-20-20-20-19,50, por ello hubo de sopesar como conciliar la medida de 19,50 con el corredor, hallando en la Proporción Continua la fórmula óptima para compensar dichas medidas.

En cuanto a los alzados de los lienzos se componen en base a la relación sesquiáltera, que se da en un doble juego a diferente escala, por un lado en el hueco de la arcada ($21/14=1,50$), y por otro en cada tramo de lienzo ($30/20=1,50$). Contando la altura total de los pináculos, la relación por tramo es dupla ($40/20=2$).

El espacio del corredor globalmente también tiende a la proporción sesquiáltera ($29/18,80=1,54$), aunque encierra en sí la medida cierta áurea, que marca justamente el espacio existente bajo el friso ($18,80/11,50=1,63$), el

cual nos da la pauta del espacio del corredor, al disponer una unidad por debajo del friso y una y media por encima.

En cuanto a la medida de la bóveda, si partimos del alfeizar o zócalo, que mide 3,25p, tenemos que la bóveda comienza a los 10,91p sobre el alfeizar, aunque si contamos también el peralte de la misma, el comienzo de la curvatura de la bóveda es a los 14p. Estos 14p se distribuyen de la siguiente forma: 8,25p hasta el comienzo de la ménsula, 2,66p la propia ménsula y 3,09p el peralte de la bóveda.

El centro de la bóveda se haya rebajado respecto al comienzo de la curvatura de tal forma que está situado 12p sobre la cota del alfeizar, y presenta una curvatura de 13p constante en todos sus arcos. Por lo tanto la bóveda está conformada por arcos escarzanos peraltados.

Esta resolución un tanto compleja de las bóvedas se debe al deseo de intentar armonizar el exterior con el interior de los corredores, puesto que las arcadas de los lienzos también empiezan su giro a los 14p por encima del alfeizar, por lo tanto Álava unificó la cota de arranque de las curvaturas de los lienzos y de las bóvedas.

Entendemos pues que en los comienzos del renacimiento no se han perdido las connotaciones simbólicas medievales de los números, siendo en la relación de la planta con el alzado donde el Renacimiento cobra su verdadero sentido, creando espacios controlables por el hombre. La arquitectura en sí no deriva de una suma de longitudes, anchuras y alturas de los elementos constructivos que envuelven el espacio, sino dimana propiamente del vacío, del espacio envuelto, del espacio interior, el cual se debe vivir por experiencia directa²⁶.

26 Zevi, Bruno. Saber ver la arquitectura. Ed. Poseidon. 1981, p19.

CONCLUSIÓN

Cuando se habla de Juan de Álava se suele coincidir en que su obra representa la indecisión estilística del momento, ello se argumenta en base a la utilización de la técnica tradicional y los elementos decorativos que utiliza, pero aunque muy importante, entendemos que no es justo aceptar que lo accesorio sea el hilo principal del discurso arquitectónico.

Creemos que es más conveniente enfocar el discurso analítico arquitectónico desde el punto de vista espacial, desde el cual, el germen de la arquitectura del Renacimiento se origina en los siglos XI y XII y su presencia continúa en todo el Medievo²⁷, aunque obviamente hasta el Quattrocento florentino no eclosiona con fuerza, así pues la arquitectura del Renacimiento es un modo de hacer arquitectura original y perfectamente insertada en la continuidad histórica de la cultura, es un equilibrio de influencias aportadas de la Antigüedad clásica y de la tradición gótica vecina²⁸ ya que desarrolla su matemática sobre la métrica románica y gótica, nada más ilustrativo de ello es la cúpula de Santa María dei Fiori de Florencia, por lo tanto, desde este punto de vista, Juan de Álava es un arquitecto renacentista.

A Álava se le etiquetó en varias ocasiones como constructor gótico con gusto renacentista, pero el uso de la bóveda de crucería en los corredores del claustro es el más moderno de la península, por lo que esta etiqueta no es más que una pesada losa que no hace sino tapar a uno de los mejores maestros de cantería de su época, que comprendía los entresijos del arte de la cantería y los

utilizaba para acercarse y apropiarse de los postulados que llenaban un nuevo espíritu, el que acentúa el control intelectual del hombre sobre el espacio arquitectónico gracias a las sensaciones que emanan de su promenade. El nuevo sentido espacial que nos proporciona Álava tiende a la unificación y la fluidez por medio de ménsulas, frisos, baquetones, estandarización, grutescos, nervio longitudinal unificador, arco perpiaño de sección más reducida que lo normal, pero quizás en mayor medida, la unidad visual nos la proporcione un modelo único de bóveda en red con nervios de igual sección e igual curvatura, que junto con el claustro de Juan Gil para la Catedral de Segovia marcan un punto de inflexión hacia la unidad con respecto a obras anteriores, caracterizadas por la variedad en cada tramo²⁹, aún así, sus bóvedas en red, únicas hasta el momento en la península, aportan más coherencia al espacio unitario que ningunas otras. La complejidad y estandarización de las bóvedas de crucería en busca de la unidad, es fruto de un espíritu que nos quiere enseñar cada proporción y ritmo que la fábrica guarda entre sus elementos.

La ambición actual por sistematizar y clasificar todo lo que existe llevó a encasillar a este claustro como gótico o tardogótico, puesto que en la sociedad parecen prevalecer a la larga ciertos elementos por la fácil comprensión que tienen las sugerencias superficiales, y resulta muy práctico inscribir dentro de este término a cualquier fábrica que tenga bóveda de crucería, sin embargo, si nos alejamos de esta visión y consideramos a las obras por el espacio que generan, encontraremos la plenitud de este magnífico claustro y podremos enmarcar a su artífice con mayor rigor en el Renacimiento.



Fig.112_ Corredor claustro catedralicio en Santiago de Compostela.

²⁷ Zevi, Bruno. Saber ver la arquitectura. Ed Poseidon. 1981, p81.

²⁸ Arnau Amo, Joaquín. La teoría de la arquitectura en los tratados. Artes gráficas Flores. Albacete. 1988. Vol2.

²⁹ Castro Santamaría, Ana. 2002. Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento. Salamanca: Caja Duero. p129



Fig.113_ Claustro de San Francisco en Viveiro.

CLAUSTRO CATEDRALICIO DE MONDOÑEDO

Sin duda no es el de Mondoñedo un claustro que aporte novedades estructurales, constructivas o decorativas, sino más bien entronca con una corriente que comenzó en la península cinco décadas atrás, por lo tanto es una obra retardaria si contemplamos el panorama nacional, y en este sentido, carecería del interés propio por lo novedoso.

Pero si extrapolamos el lenguaje que empleó al lugar y momento en el que lo hizo tiene gran valor al introducir un lenguaje novedoso en las tierras del Norte de Lugo, a las que aún no llegara el manierismo clasicista, y sobre todo, este claustro nos permite contextualizar con mejor criterio esta época, ya que aunque emplee un lenguaje quizás un poco desfasado, su modulación será plenamente contemporánea, y ello nos ayudará a comprender los preludios del Barroco.

Este claustro se debe al maestro Diego Ibáñez Pacheco, nacido en Noja, alrededor del 1600. De su Cantabria natal se trasladó a Asturias donde permaneció algunos años, hasta que a principios de 1620 llegó a Viveiro, donde residió el resto de su vida.

Entre 1623 y 1632 trabajó para los Dominicos de Viveiro, reconstruyendo su capilla mayor y renovando el claustro. En 1635 realiza en la catedral de Mondoñedo un sepulcro, y seguidamente entre 1636 y 1640 edificó su claustro. En 1637 trazó el claustro benedictino de San Salvador de Lourenzá. En 1642 trazó y construyó en Santo Domingo de Lugo su claustro. En 1645 en el convento de los Franciscanos de Viveiro aboveda la iglesia y construye el claustro³⁰. También trabajó para los benedictinos de Monforte de Lemos, los Condes de Lemos y los jesuitas de Villafranca del Bierzo³¹.

³⁰ Goy Diz, A. La actividad de un maestro cántabro en tierras de Lugo: Diego Ibáñez Pacheco. Altamira, vol. LII, Santander, 1996, pp. 223-262

³¹ Fernández Gasalla, L. La biblioteca del arquitecto Diego Ibáñez Pacheco y la recepción e interpretación de la tratadística italiana en la Galicia oriental (1623-1694). XV Congreso Nacional De Historia Del Arte (CEHA), 2004. p321-335.



Fig.114_Lienzo del claustro catedralicio en Mondoñedo.

DESCRIPCIÓN

Como acabamos de decir, este claustro fue construido entre 1636 y 1640, es de planta cuadrada y un solo piso, y se compone de cinco tramos de arcadas por lienzo, enmarcadas en su prado entre semicolumnas toscanas adosadas a los lienzos a modo de contrafuertes que soportan los empujes de las bóvedas de arista cuatrimpartitas de los corredores.

Las arcadas presentan un arco de medio punto que es a la vez el propio arco formero de las bóvedas. Tanto el formero como el perpiaño se apoyan sobre un capitel corrido, unificando así el espacio interior y exterior. Por su parte el muro exterior del corredor suprime su arco formero correspondiente embebiendo la bóveda directamente en el muro.

En la parte inferior de las arcadas aparece un basamento corrido que separa corredor de prado, tan sólo se abre en los tramos centrales de los lienzos para permitir el acceso al prado.

Las semicolumnas toscanas de los lienzos presentan un capitel cuyo ábaco desaparece al embeberse en la cornisa que recorre todo el claustro. Sobre ella se dispuso una balconada ciega y lisa que resalta en los puntos donde presenta remates en forma de acroteras, que duplican el ritmo de las semicolumnas al disponerse sobre estas y también sobre las claves de las arcadas.



Fig.115_ Encuentro capitel-entablamento del claustro catedralicio en Mondoñedo.



Fig.116_ Corredor del claustro catedralicio en Mondoñedo.

MÉTRICA

El conjunto claustral responde a un pie de 28,00cm. Es un claustro cuadrado de 7 capillas por lado, donde las cinco del lienzo miden 13x12,75p a ejes, mientras que las dos del corredor son cuadradas, de 12,75p. En total el claustro mide 63,50p de prado y 90,50p de corredor.

Puesto que las capillas están separadas por perpiaños y formeros de 1,50p de ancho, obtenemos unas bóvedas centrales de 11,50x12p, y unas bóvedas en esquina de 12x12p.

Este claustro de planta baja está resuelto de forma sencilla y bien trabada, formalizando tan sólo un par de relaciones llevadas en perfecta sintonía a la práctica: la sesquiáltera en las arcadas de los lienzos ($15,75/10,50=1,50$) y la áurea en la relación total de cada tramo del lienzo ($21/13=1,62$).

Se ha podido cotejar la documentación existente del contrato de obra e incluso sus trazas, que se encuentran

en la propia biblioteca de la catedral mindoniense. Aunque se conservan las trazas del claustro, su escala y detalle no se corresponde fielmente con lo realizado, así pues según la escala del plano del alzado, el claustro mediría una distancia diferente que la que dimana de la escala del plano de la planta. Aun así las modificaciones tampoco son relevantes en tanto que se mantiene la concepción general de todos los elementos arquitectónicos, modificando ligeramente la parte superior del lienzo.

En el contrato aparece un largo de 90p, mientras que de nuestro análisis se deriva un claustro de 90,50p de largo, algo que entendemos que quizás omitió a posta para darle mayor fuerza a las 30varas de lado a lado de corredor, o simplemente se confundió a la hora de marcar la distancia total, puesto que cotejando el resto de medidas que aparecen en el contrato, y que sí coinciden con nuestras mediciones³², si sumamos las dimensiones parciales del contrato obtenemos exactamente el claustro que hemos señalado: en el contrato se da 12p de ancho para el corredor, 1,50p para las pilastras que soportan los arcos perpiaños, y 11,50p para las bóvedas, en total: $12 + 1,50 + 11,50 + 1,50 + 11,50 + 1,50 + 11,50 + 1,50 + 11,50 + 1,50 + 11,50 + 12 = 90,50$.

También aparecen las medidas del ancho del corredor, de 12p, que coincide con lo realizado, al igual que los 2p de ancho de las columnas toscanas. Pero lamentablemente el contrato de obras no se apunta cuáles eran las medidas de la columna, que sería interesante puesto que el ábaco del capitel se inserta en la cornisa que corre todo el lienzo.

³² La luz de la arcada es de 10,50p y su alto de 15,75p. La rosca de los arcos es de 1p, y sobre ésta aparece, rematando el claustro, una cornisa moldurada de 1,25p. Así pues la altura total del lienzo es de 18p. Sobre el lienzo se dispone un remate ciego y liso que mide de alto 3p, sin contar las acroteras dispuestas por encima. La misma medida aparece en la parte inferior del lienzo, y corresponde a la altura del alfeizar que se inserta en las arcadas.

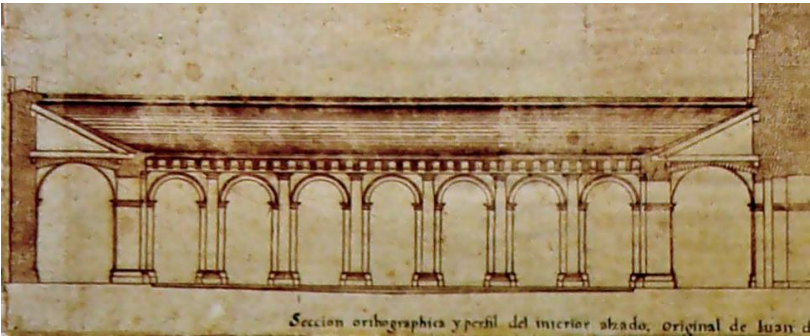


Fig.117_ Claustro catedralicio en Valladolid. Planos originales de Juan de Herrera. [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Catedral_de_Valladolid_\(Espa%C3%B1a\)._Planos_originales_de_Juan_de_Herrera._Secci%C3%B3n_transversal,_alzado_lateral,_secci%C3%B3n_longitudinal.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Catedral_de_Valladolid_(Espa%C3%B1a)._Planos_originales_de_Juan_de_Herrera._Secci%C3%B3n_transversal,_alzado_lateral,_secci%C3%B3n_longitudinal.JPG)



Fig.118_ Claustro catedralicio en Zamora.

MODULACIÓN

Para encajar mejor el claustro catedralicio mindoniense, inscribimos su modulación a la par de la tratadística italiana del siglo XVI:

Toscano Serlio

Basa:	1 M
Fuste alto:	10 M (2 M el ancho inferior)
Capitel:	1 M
Entablamento:	3 M
Col/Ent.	12/3=4

Toscano Vignola

Basa:	1 M
Fuste alto:	12 M (2 M el ancho inferior)
Capitel:	1 M
Entablamento:	3,5 M
Col/Ent:	14/3,75=4

(Intercolumnio: 6,5 M. Arcada: 17,5 M)

Toscano Palladio

Basa:	1 M
Fuste alto:	12 M (2 M el ancho inferior)
Capitel:	1 M
Entablamento:	3 M
Col/Ent:	14/3=4,66

(Intercolumnio: 9 M. Arcada: 15 M)

Claustro Toscano. Catedral Mondoñedo. Pacheco

Basa:	1 M
Fuste alto:	15,25 M (2 M el ancho inferior)
Capitel:	0,75 M
Entablamento:	1,25 M
Col/Ent:	17/1,25=13,60

(Intercolumnio: 10,5 M. Arcada: 15,5 M)

Observamos en estos parámetros que Pacheco se desmarca de los cánones estipulados en el siglo XVI y presenta un fuste claramente esbelto, acentuado aún más este concepto al sustituir el entablamento por la mínima expresión de su cornisa. Pacheco no sigue la línea de la tratadística italiana sino que sus antecedentes son fábricas del manierismo clasicista peninsular.

Son varios los antecedentes que pudieron influir en la composición de esta fábrica, aunque sin duda se debe partir de aquellos claustros donde no existía la función regular, así pues en este sentido deberemos estudiar los dos claustros principales del manierismo clasicista en la península, el claustro trazado en 1582 por Juan de Herrera³³ para la IV Colegiata de Valladolid, la cual en 1595 obtuvo la categoría de Catedral, y el claustro que trazó y construyó Juan del Ribero Rada en 1592 para la Catedral de Zamora, terminado en 1598. Ambos son claustros de planta baja con una semicolumna adosada a cada pilar del lienzo para recibir las cargas de las bóvedas de los corredores.

33 Este claustro nunca se llegó a realizar, por lo tanto el análisis de la modulación ha sido realizado sobre las trazas que se conservan del proyecto. Así pues debemos acogerlas con suma cautela ya que presentan una buena dosis de incertidumbre puesto que entendemos que podrían estar distorsionadas las medidas.



Fig.119_ Parte de la fachada lateral de la catedral en Valladolid. Planos originales de Juan de Herrera. [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Catedral_de_Valladolid_\(Espa%C3%B1a\)._Planos_originales_de_Juan_de_Herrera._Secci%C3%B3n_transversal,_alzado_lateral,_secci%C3%B3n_longitudinal.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Catedral_de_Valladolid_(Espa%C3%B1a)._Planos_originales_de_Juan_de_Herrera._Secci%C3%B3n_transversal,_alzado_lateral,_secci%C3%B3n_longitudinal.JPG)



Fig.120_ Pórtico de acceso al monasterio de San Esteban en Salamanca.

El hándicap existente es que ambos claustros, a diferencia del de la Catedral de Mondoñedo, presentan un Orden Dórico con su entablamento bien definido. Aún así Pacheco tiene en su haber varios puntos a favor en relación a estos dos maestros. Herrera en la propia Catedral vallisoletana ya simplifica en los alzados de la iglesia los capiteles al insertarlos en el entablamento, lo cual realiza de forma similar Ibáñez Pacheco al insertar parte del capitel en la cornisa. Por otro lado Ribero de Rada presenta en el pórtico de acceso al monasterio de San Esteban de Salamanca un remate superior que prácticamente calca Pacheco para Mondoñedo.

Comprobamos también la modulación de sendos claustros para cotejar los datos con el mindoniense:

Dórico Claustro Catedral Valladolid. Herrera

Basa:	1,50 M
Fuste alto:	15 M (2 M el ancho inferior)
Capitel:	1,50 M
Entablamento	3,25 M
Col/Ent:	$18/3,25=5,53$

Dórico Claustro Catedral Zamora. Ribero de Rada

Basa:	1,25 M
Fuste alto:	15,75 M (2 M el ancho inferior)
Capitel:	1 M
Entablamento	3,75 M
Pedestales:	5 M
Col/Ent:	$18/3,75=4,8$

Si bien en términos absolutos son más esbeltas las co-

lumnas de Herrera y Rada, con 18M frente a los 17M de Pacheco; respecto al orden empleado, si tenemos en cuenta al último de los tratadistas, a Palladio, Pacheco estilizó más sus columnas, puesto que pasa de una modulación por columna de 14 M a 17 M, mientras que Herrera y Rada pasan de 17,33 M a 18 M.

Así pues, con el paso del tiempo vemos que aunque las fábricas utilicen el mismo lenguaje manierista clasicista de finales del XVI, modificarán paulatinamente los cánones establecidos en busca de fábricas más esbeltas, como queda patente en esta fábrica de mediados del siglo XVII.

La influencia de Herrera y Ribero de Rada sobre Ibáñez Pacheco no deja lugar a dudas, pero, si ellos utilizaban el Orden Dórico ¿por qué realizó entonces el claustro con el Orden Toscano? Ya el propio Palladio denostaba este Orden por no ser propicios para fábricas religiosas, sino tan solo era propicio para casas de campo, insertando en él arquitrabes de madera, y si fuese el caso de utilizar un remate en piedra, se realizaría entonces también con un entablamento de piedra.

Estas premisas nos inducen a pensar que la razón por la que Pacheco utilizó el Orden Toscano rematándolo con una cornisa de piedra son fundamentalmente económicas, al ser este sistema menos costoso que el que derivaría de realizar todo el entablamento dórico. Ello también nos lo podría indicar la distancia modular de los intercolumnios, ya que es mayor que la de la tratadística italiana y que la de Herrera y Ribero de Rada, por lo que cubre mayor superficie con menor número de elementos constructivos.

BIBLIOGRAFÍA

CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Aguayo, Antonio. Simbolismo en las fachadas renacentistas compostelanas. Ediciós do Castro, 1983.

Arnau Amo, Joaquín. La teoría de la arquitectura en los tratados. Artes gráficas Flores. Albacete. 1988.

Ayerza Elizarain, Ramón, Los modelos del Renacimiento en la costa guipuzcoana: el caso del Convento dominico de San Telmo en San Sebastián. <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/17/17211220.pdf>. 1998.

Caamaño Martínez, J. Contribución al estudio del gótico en Galicia. Valladolid, 1962.

Casaseca Casaseca, Antonio. Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia1577). Junta de Castilla y León. 1988.

Castillo Oreja. Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Varios autores. Castillo Oreja (ed.), Fundación BBVA, 2001.

Castro Santamaría, Ana: Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento. Caja Duero, Salamanca 2002.

Carrero Santamaría, Eduardo. Las catedrales de Galicia durante la Edad Media. Claustros y entorno urbano. Fundación Pedro Barrié de la Maza. 2005.

Chueca Goitia, Fernando. Historia de la Arquitectura Española, Edad Antigua y Edad Media. Ed. Facsimil De La De 1964. Ed. Fundación Cultural Santa Teresa. Ávila. 2001.

Chueca Goitia, Fernando. La Catedral Nueva de Salamanca. Universidad de Salamanca, 1951.

Curiel Esparza, Jorge. Cantó Perelló, Julián. Calvo Peña, María Asunción. Las ordenanzas municipales en la Edad Media. Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción, A Coruña, 22-24 octubre 1998, eds. F. Bores, J. Fernández, S. Huerta, E. Rabasa, Madrid: I. Juan de Herrera, SEdHC, U. Coruña, CEHOPU, 1998.

D' Anselmo, Marcello. Las geometrías de las estructuras abovedadas. Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Sevilla, 26-28 octubre 2000, eds. A. Graciani, S. Huerta, E. Rabasa, M. Tabales, Madrid: I. Juan de Herrera, SEdHC, U. Sevilla, Junta Andalucía, COAAT Granada, CEHOPU, 2000.

Espinel, Jose Luis. San Esteban de Salamanca. Historia y guía. Siglos XIII-XX. Editorial San Esteban. Salamanca. 1978.

Fernández Arenas, José. Martín de Santiago. Noticias de un arquitecto andaluz activo en Salamanca. www.dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2691456.pdf

Fernández Salas, José. El oficio de la construcción durante el Renacimiento compostelano. Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Sevilla, 26-28 octubre 2000, eds. A. Graciani, S. Huerta, E. Rabasa, M. Tabales, Madrid: I. Juan de Herrera, SEdHC, U. Sevilla, Junta Andalucía, COAAT Granada, CEHOPU, 2000.

García, Simón. Compendio de arquitectura y Simetría de los templos. Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid. 1991.

González Martín, Cristina. Las intervenciones de Francisco Pons-Sorolla en la catedral de Santiago de Compostela entre 1962 y 1975. Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Cádiz, 27-29 enero 2005, ed. S. Huerta, Madrid: I. Juan de Herrera, SEdHC, Arquitectos de Cádiz, COAAT Cádiz, 2005.

Gorriti Yangüas, Raúl. Catedrales Renacentistas. 2005 ed. Jaguar SA.

Hoag, Jonh. Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI. Xarait ediciones 1985, Madrid.

Huerta, Santiago. Las reglas estructurales del gótico tardío alemán. Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Burgos, 7-9 junio 2007, eds. M. Arenillas, C. Segura, F. Bueno, S. Huerta, Madrid: I. Juan de Herrera, SEdHC, CICCIP, CEHOPU, 2007.

López Ferreiro, Antonio. Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela. Imprenta del Seminario Conciliar, Santiago, 1899.

Marías, Fernando. El largo siglo XVI. Madrid. 1989.

Merino de Cáceres, José Miguel. Metrología y composición en la arquitectura medieval española. Dpto. de Composición arquitectónica. ETSAM enero 2002.

Palacios Gonzalo, José Carlos. Juan de Álava: las bóvedas de crucería reticulares. Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Burgos, 7-9 junio 2007, eds. M. Arenillas, C. Segura, F. Bueno, S. Huerta, Madrid: I. Juan de Herrera, SEdHC, CICCIP, CEHOPU, 2007.

Palacios Gonzalo, José Carlos. La geometría de la bóveda de crucería española del XVI. Conferencia impartida en la ETSA de Madrid. Madrid, 24 de mayo 2005.

Palacios Gonzalo, José Carlos: Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento Español. Instituto para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1990.

Pérez Costanti, Pablo. Diccionario de artistas que florecieron en galicia durante los siglos XVI Y XVII. Edita Consellería da Presidencia e Administración Pública. 1988.

Pita Andrade, José Manuel. Don Alonso de Fonseca y el arte del renacimiento. Cuadernos de estudios gallegos vol. 13. 1958.

Rabasa Díaz, Enrique: Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX. Akal, textos de arquitectura. Madrid 2000.

Rosende Valdés, Andrés. Santiago, la catedral y la memoria del arte. Varios autores. Consorcio de Santiago, 2000.

Rosende Valdés, Andrés. Las Catedrales españolas en la Edad Moderna. Varios autores. Edita Castillo Oreja, Fundación BBVA, 2001.

Vila Jato, Maria Dolores. O Renacemento. Edicios Do Castro, Sada, A Coruña, 1993.

Viollet-le-Duc, E. La construcción medieval. Instituto Juan de Herrera, ETSAM.1996.

Yzquierdo Perrín, R. La catedral de Santiago de Compostela. Extraído del libro: Las catedrales de Galicia, 2005.

Yzquierdo Perrín, R. y Barral Iglesias, A., Guía de la Catedral de Santiago. 1993.

CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE MONDOÑEDO

Fernández Gasalla, Leopoldo. La biblioteca del arquitecto Diego Ibáñez Pacheco y la recepción e interpretación de la tratadística italiana en la Galicia oriental (1623-1694). XV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA), 2004.

Goy Diz, Ana. La actividad de un maestro cántabro en tierras de Lugo: Diego Ibáñez Pacheco. Altamira, vol. LII, Santander, 1996.

CLAUSTROS CISTERCIENSES

LA ORDEN CISTERCIENSE EN GALICIA. LA CONGREGACIÓN DE CASTILLA



Fig.121_ Detalle escudo de la Congregación de Castilla inserto en la fachada de la iglesia monasterial de Sta M^a de Oseira.

A consecuencia del Cisma de Occidente y del paulatino deterioro y relajación de la vida monacal, surge en España, la necesidad de una fuerte reforma, auspiciada en primera instancia por fray Martín de Vargas, que recibe en 1424 la Bula de Erección para formar la Congregación de Castilla, fundando así varios Eremitorios en los que se observase al pie de la letra la Regla de San Benito y los Estatutos del Císter. Dichos Eremitorios se hallaban exentos de la jurisdicción del Abad del Císter ya que estaban bajo la de un Reformador General de la Congregación, elegido entre los monjes de la misma y cuyo mandato duraría cinco años, aunque daba opción a que Martín de Vargas lo ocupase vitaliciamente. Pero, lo más importante era que otorgaba la facultad de legislar aquello que estimasen conveniente para la Congregación y ordenaba que todos los monjes que quisiesen abrazar la Reforma, tras pedir licencia a sus superiores, y aunque ésta fuese negada, pudieran pasar a los eremitorios reformados¹.

¹ González López, Pablo. Valoración del fondo documental del archivo de reino de Galicia relativo a la actividad artística de los monasterios cistercienses. 1498-1836. Tesis Univ. de Santg. de Compostela. 1986. p9.

Los RRCC, que lograrán calmar los continuos conflictos internos unificando los dos reinos y emprendiendo una sistemática política de control de las instituciones y de la nobleza gallega, extenderán también su control a las órdenes religiosas. Esta política de unidad y reforma también se aplica a los monasterios, agrupando los benedictinos en la Congregación de San Benito de Valladolid y los cistercienses en la Congregación observante de Castilla, para ello el Sumo Pontífice Papal concede la bula Quanta in Dei Ecclesia (1487) por la que autorizó la inclusión de los monasterios en el tipo de vida de las congregaciones reformadas de cada orden.

La reforma consistió a grandes rasgos: en agrupar a los monasterios de cada orden en una Congregación para defenderlos de las influencias del exterior: los obispos, grandes señores y sobretudo abades comendatarios, en incorporar los monasterios menos importantes a un principal, en el deber de los abades, que pasaran de ser vitalicios a trienales elegidos desde la Congregación, en invertir la ganancia de las ventas en la reparación de los edificios, en la vuelta a la primitiva observancia y en la existencia en la Congregación de un gobierno central, integrado por un abad general, ocho definidores, visitadores generales y los consiliarios del general, todos ellos españoles y no franceses como hasta la fecha².

En un primer momento el clero gallego fue muy reacio a la entrada en la Congregación, ya que los superiores, siempre de origen francés, veían con esto un intento de constitución de agrupación de los monasterios independiente de Caraval, cosa que en buena parte era verdad puesto que Castilla pasará a ser el centro de donde partirán la mayoría de las decisiones y de donde saldrán los futuros abades.

² Cacharrón Mojón. Montederramo, el poder monacal a orillas del Mao. 1988. p101.

La entrada de los monasterios en las Congregaciones genera tipologías comunes que responden al movimiento global de reforma ya que se pretende establecer un nuevo modo de vida más acorde con su forma de entender la Regla³, para ello diseñaron un plan general y dividieron la península en zonas, valiéndose en cada una de maestros mayores que controlasen las obras de todos los monasterios.

Debido a los cambios en la organización de las comunidades reglares tras la vuelta a la observancia, se ajustaron las fábricas a las nuevas necesidades entre las que destaca la aparición de las celdas individuales, en sustitución de los anteriores dormitorios comunitarios. Las celdas se distribuían a modo de corona alrededor del piso superior del patio, lo cual significó la desaparición de los claustros de una sola planta que fueron sustituidos por los de dos, con el fin de que buena parte de la planta superior se destinara a zona de dormitorio. Este cambio surge por la introducción de la liturgia de las Horas y por la importancia que los monjes dieron a la oración y a la meditación individual, a partir de un espacio concreto como la celda⁴. Al mismo tiempo se modificó la distribución de las dependencias del piso inferior: las sacristías cobraron **mayores dimensiones, lo mismo que los refectorios y las**

habitaciones destinadas al abad, el armarium dio paso a la biblioteca y la hospedería duplicó su capacidad⁵, ubicándose en muchos casos en su propio claustro, aunque otra muchas veces, la creación de colegios en diferentes cenobios propició la aparición de nuevos patios relacionados con las instalaciones necesarias para esa función docente y aglutinando las funciones monasteriales más públicas.

Algunas antiguas fábricas medievales se llegarán a substituir sin motivo aparente o aduciendo ruina⁶, debido fundamentalmente a que el dinero sobrante se destinaba en parte a sostener a los monasterios más pobres de Castilla y también tributaba de manera excesiva a la realeza⁷, con lo que al reinvertirlo en la fábrica se evitará que sus ganancias se vayan a Castilla.

El resultado de esta distribución de espacios fue el crecimiento tanto en planta como en alzado de los conjuntos monasteriales, que a partir de su entrada en las Congregaciones iniciaron un proceso de reformulación de acuerdo con los principios de distribución y sistematización del espacio que marcaban los Capítulos Generales de cada Congregación.

⁵ Goy Diz, Ana. La arquitectura tardogótica en los monasterios de Celanova, Ribas de Sil y Montederramo. p14. Extraído del libro: Piedra sobre agua. El monacato en torno a la Ribeira Sacra. Opus Monasticorum IV. Enrique Fernandez Castiñeiras, Juan M. Monterroso Montero (eds.). 2010. Fundación Pedro Barrie de la Maza.

⁶ Taboada/Tarrio. Mosteiros e Conventos de Galicia. VII• Da crise do monacato a finais da Baixa Idade Media ás reformas da Idade Moderna. Xunta de Galicia. 2001.

⁷ Cacharón Mojón, Alberto. Montederramo, el poder monacal a orillas del Mao. 1988. p104.

³ García Cuetos, M^a Pilar. Arquitectura en Asturias. 1500-1580. Dinastía de los Cerecedo. Real Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo. 1996. p29.

⁴ Goy Diz, Ana. La arquitectura en Galicia tras la muerte de Juan de Álava: los maestros hontañonianos en el epílogo del tardogótico. Artículo extraído del libro: La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América. ed. Alonso Ruiz, Begoña. Universidad de Santiago de Compostela. 2011. p128.

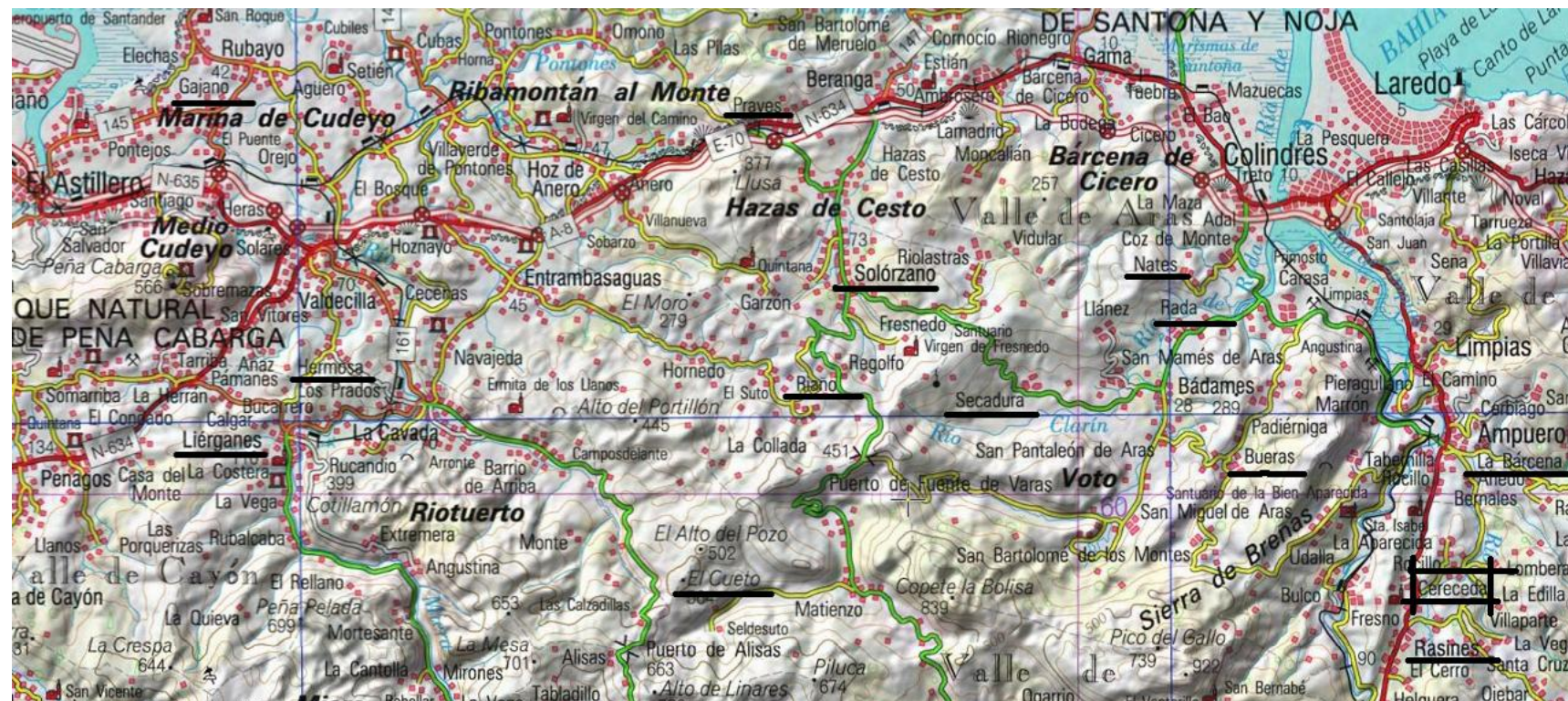


Fig.122_ Mapa entre Santander y Laredo, en Cantabria, donde se remarcan diversos poblados de los que procedían dichos maestros.

EL ASOCIACIONISMO EN TORNO A LA FIGURA DE JUAN DE CERECEDO

Para enfocar en su justa medida las obras que desarrolló el Cister en Galicia en el siglo XVI, deberemos desgranar primero las complejas relaciones de corporativismo que se formaron en torno a la figura de Juan de Cerecedo. Este trasmerano era hijo de Juan Gómez de Cerecedo, sobrino de Pedro de Bueras y homónimo de su sobrino, trabajó al igual que ellos en la Catedral de Oviedo.

Pedro de Bueras llegó a la catedral ovetense de la mano de Juan de Badajoz el viejo, en 1500, actuando como aparejador en esta fábrica, Badajoz lo trajo de León donde también era el maestro mayor de la catedral. Por las continuas ausencias de Badajoz, fue despedido en 1511, sustituyéndole Bueras como maestro mayor ese mismo año, cargo que ocupará hasta su muerte en 1530.

Por su parte Juan Gómez de Cerecedo fue el aparejador de Bueras desde 1511 hasta 1528, muriendo también en 1530.

La biografía de Juan de Cerecedo se puede resumir en breves notas⁸: a partir de 1523 entra como aprendiz de su padre en la Catedral ovetense, por lo que probablemente naciese en torno a 1505, siendo en 1526 ya oficial. En 1530 muere su padre y su tío. Los graves problemas económicos del cabildo hicieron que echasen a casi toda la plantilla, despidiendo entre ellos a Juan de Cerecedo, del cual hasta 14 años después no se tendrán noticias de él en Oviedo, periodo en que probablemente actuó en Galicia. En 1544 ya había ascendido a maestro y vuelve a Oviedo como maestro mayor de la catedral de Oviedo. Entre 1545 y 1546 se ausenta de Oviedo, probablemente para atender las obras en Galicia⁹. En 1551 termina la torre según el plan trazado por Juan de Badajoz, por lo que a partir de ahora en la Catedral sólo realizará labores de mantenimiento, disponiendo de mayor tiempo para ocuparse de otros encargos. En 1561 le nombran maestro de la obra de restauración del puente de Ourense, cuyas condiciones de obra son de Juan de Herrera¹⁰. Fallece en 1570 puesto que es cuando aparece el primer documento alusivo a su muerte y puesto que su sobrino, que iba a sucederle en el cargo, siguió de aparejador de la Catedral de Oviedo hasta 1570, sien-

⁸ Anterior a 1523 aparece en 1520 un "Juan de Cereceda" como oficial trabajando en la demolición de la obra del claustro medieval de Santiago de Compostela, de la que estaba al mando Alonso de Hermosa. No se vuelve a tener constancia suya en el resto de las obras de la mitra compostelana.

Extraído de Castro Santamaría, A. Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento. Salamanca: Caja Duero. 2002. p272.

⁹ González Cerecedo, J. A. Los Cerecedo. Una historia familiar en la Junta de Voto. Madrid. 2010. p81.

¹⁰ Pérez Costanti, Pablo. Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI Y XVII. Edita Consellería da Presidencia e Administración Pública. 1988. Reedición del libro de 1930. pp280-284.

do nombrado al año siguiente maestro mayor¹¹. Según reclama la viuda de Juan de Cerecedo, se deduce que éste realizó una serie de obras para el Cister en Galicia: Montederramo, San Clodio, Meira y Oia.

Aunque no están documentado la totalidad de las obras que se llevaron a cabo en los monasterios gallegos, creemos que Cerecedo fue el personaje que trazó las obras cistercienses gallegas de la época, encargándose de generar unos tipos de claustros que respondiesen a los nuevos aspectos que la Congregación quería introducir en los monasterios gallegos, estos claustros provienen de modelos que se desarrollaban por entonces en Castilla, y que Cerecedo supo asimilar y seriar.

Puesto que Cerecedo no podía estar en todos los monasterios a la vez, sobre todo a partir de su retorno a Oviedo como maestro mayor de la Catedral, deja en cada monasterio un maestro de obras que se encargue de llevar a buen puerto sus trazas, estos maestros de obras, trasmeranos al igual que él, responden a vínculos familiares o de vecindad, y se formaron, al igual que él, mediante la experiencia práctica.

Se puede decir que estamos ante un artifice de segunda fila que asumió determinadas soluciones seriándolas hasta el punto de convertirlas en recetas que se repiten en todos los edificios en los que actuó como maestro¹².

Existe constancia documental de que Cerecedo realizó obras en los monasterios cistercienses gallegos de Meira, San Clodio, Montederramo y Oia, puesto que hay referencias sobre ellos por el largo proceso mantenido entre sus herederos y los abades y comunidades de los mismos.

¹¹ De Caso, Francisco. La construcción de la Catedral de Oviedo (1293-1587). Univ. Oviedo. Dep. Historia Medieval. 1981. p392

¹² García Cuetos, M^a Pilar. Arquitectura en Asturias. 1500-1580. Dinastía de los Cerecedo. Real Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo. 1996. p138.

También está probada la participación de los hombres de su círculo en otras cuatro casas del Cister gallegas, Sobrado, Armenteira, Melón y Monfero.

Además tenemos muchos más monasterios que por sus trazas claustrales los incluimos dentro de las obras que Cerecedo o su círculo trazaron y desarrollaron: el claustro reglar de Xunqueira de Espadañedo está en clara consonancia con el del monasterio asturiano de Santa María de Valdedios, trazado por Cerecedo. Del mismo modo, en los monasterios benedictinos de San Salvador de Lérez en Pontevedra, el de San Pedro Tenorio en Cotovade, y el de Ferreira de Pallares, insertan sendos claustros siguiendo la tipología del de Xunqueira, aunque de menor relevancia.

En consonancia con los claustros llamados de la hospedería, aunque no conocemos documentación al respecto, el monasterio cisterciense de Ferreira de Pantón posee un claustro reglar que sigue la tipología atribuible a Cerecedo. Se sitúa también en la órbita de trabajos realizados por su círculo el claustro del monasterio franciscano de Ribadavia, al igual que el monasterio benedictino de Ribas de Sil, nada extraño si tenemos en cuenta la proximidad de Montederramo a Ribas de Sil, y la premura con la que se debía reconstruir este monasterio, una vez arruinado, tras el incendio de 1562.

Por último debemos anotar que el claustro reglar de Sobrado dos Monxes se inició hacia 1560, fecha que coincide plenamente con los otros claustros trazados por Cerecedo, por lo que es lógico pensar que en un principio este claustro lo podría haber trazado Cerecedo, si bien es cierto que lo que hoy día podemos ver en Sobrado es de época posterior.

Con todo ello queda patente que Cerecedo mono-

polizó toda obra edilicia de la época realizada en los monasterios cistercienses gallegos, llegando incluso a fábricas de otras órdenes monasteriales. Por su modus operandi, al igual que el de los distintos talleres trasmeranos, se debería hablar de talleres corporativos abiertos, cuya cabeza principal en este caso era Juan de Cerecedo, pero dentro del cual los aprendices se fueron formando hasta ser oficiales y luego maestros de obra, llegando alguno de ellos, los más aventajados, a trazar fábricas y ser maestros mayores formando sus propias compañías o trabajando también para otras empresas.

Esta preponderancia del círculo formado por Juan de Cerecedo en las fábricas cistercienses gallegas, se mantendrá durante todo el siglo XVI, comenzando su declive con el comienzo de la nueva centuria. Concretamente su punto de inflexión se marca en 1598, año en que la Congregación de Castilla elige las trazas de Juan de Tolosa para la iglesia de Santa María de Montederramo en detrimento de las que presentaron Juan de la Sierra y Gaspar de Arce Solórzano.

Nos aproximaremos pues a las fábricas que se atribuyen a este círculo, las cuales no fueron trazadas en su totalidad por Juan de Cerecedo, pero sin duda pertenecen a este taller corporativo abierto. Es de sumo interés un dato que aporta Francisco de Cano en donde cita que el sobrino homónimo de Juan de Cerecedo, a la muerte del mismo, fue maestro de la obra del monasterio de San Vicente y otras varias asturianas, atendiendo incluso ciertas obras en Galicia, tal como hiciera su predecesor¹³, pero del que ya no podemos afirmar que fuese maestro tracista puesto que solamente tenemos esta reseña.

¹³ De Caso, Francisco. La construcción de la Catedral de Oviedo (1293-1587). Extraído de: A.N.O. Leg.40. Univ. Oviedo. Departamento de Historia Medieval. 1981. p399.



Fig.123_ Claustro de San Vicente en Oviedo.

ETAPAS EDILICIAS DEL CÍRCULO DE JUAN DE CERECEDO

Seguidamente se pretende realizar una sistematización de los maestros que actuaron en Galicia en torno a los tipos de claustros que Cerecedo formuló para el Noroeste peninsular. Se nombrarán a los maestros y a las fábricas que se vinculan a la labor cerecediana lo más sintéticamente posible, para tener una visión global, viéndonos en la necesidad de explayarnos más en la argumentación de ciertos maestros que en un primer momento no parecían tan cercanos a este círculo.

Esta clasificación no se realiza por orden cronológico sino que enmarcaremos a los maestros en las diferentes etapas según su presencia en el campo edilicio gallego, así pues la primera etapa aúna a aquellos maestros que trabajaron bajo el amparo directo de Cerecedo, la segunda etapa agrupa a los que trabajaron bajo la pro-

tección de sus predecesores, siguiendo sus planteamientos y acabando las fábricas anteriormente iniciadas, y también aportaremos una tercera etapa, ya fuera de la tipología edilicia que formuló Cerecedo, en la que los maestros se allegan a los postulados manieristas clasicistas, cerrando así el círculo asociativo por el que se rigió este taller trasmerano, que le permitió pervivir durante casi un siglo en las fábricas gallegas.

PRIMERA ETAPA

Juan de la Sierra de Buega trabajó en el monasterio de Montederramo y Meira. Y aunque no está dentro de Galicia, insertamos en sus monasterios realizados el zamorano de Castañeda.

Hernando de la Sierra de Buega trabajó en el monasterio de Leiro.

Bartolomé de Hermosa Alvear trabajó en Oia, Armenteira (1576-77) y Melón (1578). Puede que tuviese relación con Alonso de Hermosa¹⁴.

Pedro del Campo, maestro de las obras de Cerecedo en San Vicente de Oviedo e íntimo amigo de la familia, se hizo cargo de las obras de Oia en 1580, aunque documentalmente se le atribuye el refectorio y los dormitorios¹⁵, por lo que no sabemos hasta que punto actuó en el claustro, ya que podría estar acabado con anterioridad.

¹⁴ Alonso de Hermosa trabajó como maestro de las obras del claustro catedralicio compostelano en 1520 y entre 1524-26. Castro Santamaría, A. Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento. Salamanca: Caja Duero. 2002. p272.

Es destacable que sobre 1585 trazó en Liérganes uno de los mejores ejemplos peninsulares de iglesia salón.

Polo Sánchez, Julio J. El modelo hallenkirchen en Castilla. p298. Artículo extraído del libro: La arquitectura tardogótica castellana. Entre Europa y América. Ed Alonso Ruiz. 2011.

¹⁵ Pérez Costanti, Pablo. Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII. Ed. facsímil de la de 1930. Edita Consellería da Presidencia e Administración Pública. 1988. p82.

Bartolomé de la Torre trabajó en el monasterio de Oseira.

Juan de Herrera de Gajano. Sin duda Cerecedo era mayor que todos sus maestros de obra, por lo menos de todos menos Herrera, que murió sólo 6 años después y pudo ser cohetáneo a Cerecedo. El resto de maestros aparecen documentados hasta veinte años después de la muerte de Cerecedo, por lo que también es natural pensar que al ser Herrera mayor que los otros, hubo avanzado más en sus conocimientos gracias a que siempre fue atesorando un mayor bagaje y experiencia que el resto de maestros de obras del círculo de Cerecedo.

Herrera trazó el puente de Ourense, y cuando menos, era el maestro de obras del de Ledesma (Salamanca), Betanzos y Portomouro. Apareció por primera vez documentado en Galicia en 1561, dando las condiciones para la obra del puente de Ourense, notándose por lo tanto su gran valía. Es reseñable apuntar que fue Juan de Cerecedo el que se ocupó de la obra ourensana; probablemente se repartieron ámbitos entre Cerecedo y Herrera para trabajar, permaneciendo Cerecedo en la órbita de Ourense para controlar el gran número de monasterios que tenía contratados, y dirigiéndose Herrera al Norte para ocuparse de fábricas más lejanas como Monfero y Sobrado. Del monasterio de Monfero, leyendo su testamento¹⁶, no se puede afirmar que desempeñó el cargo de tracista de los claustros, como comúnmente se argumenta, sino el de maestro de obra. También trabajó en el monasterio de Sobrado dos Monxes, en el cual se le atribuye la sacristía, hecho tampoco verificado. En 1566 se le otorga el cargo de maestro mayor de obras de la catedral de Santiago de Compostela. En 1571 el monasterio benedictino de Celanova recurrió a Herrera para

¹⁶ Pérez Costanti, Pablo. Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI Y XVII. Edita Consellería da Presidencia e Administración Pública. 1988. Reedición del libro de 1930. pp280-284.

que continuara el claustro, paralizado tras la muerte de Pámanes, al igual que el de San Martín Pinario. En su testamento queda clara constancia de su corporativismo al favorecer a aquellos que trabajaban en su mismo círculo: Herrera era pariente de Gonzalo de la Bárcena. Herrera remuneró anteriormente a Bartolomé de la Torre por ciertos trabajos en el puente de Betanzos. Herrera tenía alguna obra a medias con Cerecedo, por la que Juan le quedara a deber a Bartolomé de la Torre, quizás el propio puente de Betanzos. Herrera les da prioridad a Juan de la Sierra y a su primo Juan de Náveda para que continuasen la obra del puente de Betanzos. Herrera le da prioridad a García de Velasco para que prosiga las obras de Monfero en las que ya era su aparejador. Por lo tanto deja constancia en su testamento del cerrado círculo al que pertenecía, vinculando su vida laboral a la de estos maestros que orbitaban en torno a Juan de Cerecedo, aunque tras desgranar su biografía, y presuponiendo que fue Herrera y no Cerecedo el tracista de la capilla de Sobrado dos Monxes, constatamos que Herrera estaría casi a la par que Cerecedo, y ambos se ayudaron mutuamente en sus obras ya que actuaban de acuerdo a las reglas internas del corporativismo y formaban una especie de clan para defenderse de cualquier agente externo y poder así acaparar y monopolizar la mayor actividad constructiva posible.

SEGUNDA ETAPA

Pedro de la Sierra trabajó bajo el amparo de su padre y su tío en sus obras, y una vez muertos estos ocupó su lugar en sus fábricas en Montederramo y Leiro. Trabajó también en el monasterio de Melón y en el franciscano de Ribadavia.

Juan de la Sierra siguió los mismos pasos de Pedro trabajando bajo el amparo de su padre y su tío en sus obras,



Fig.124_ Puente Romano en Ourense.

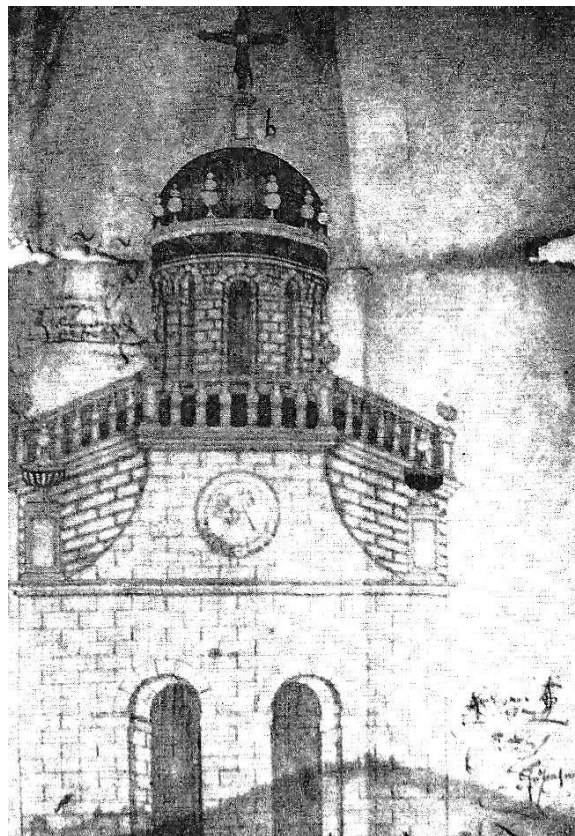


Fig.125_ Torre del reloj, en la Catedral de Lugo. Imagen extraída de: Abel Vilela, Adolfo de. La torre y los relojes de la catedral de Lugo. Dialnet. 1299685pdf.

pero al ser menor que su hermano, también trabajó bajo el amparo del mismo. En 1577 se presenta como maestro de obras del monasterio de Montederramo, ratificándose en 1583 como maestro de las obras de cantería del Monasterio de Montederramo, Sobrado, Oseira, Armenteira, en el documento de las capitulaciones matrimoniales de sus dos hijos, María y Juan con los hijos de Pedro de Morlote¹⁷. En 1585 en Meira contrata el claustro reglar.

Juan de Naveda primo de Juan y Pedro de la Sierra, toma con el primero la obra del puente de Betanzos a testamento de Juan de Herrera de Gajano¹⁸.

Gonzalo de la Bárcena trabaja en 1576 en San Paio de Antealtares. Ese mismo año tasa las obras que en Monfero había realizado Juan de Herrera. En 1580 recibe junto a Juan de Cajigal las obras del Hospital de San Roque en Santiago trazado por Gaspar de Arce. En 1582 se traslada a Oviedo para llevar a término la construcción del acueducto de los Pilares que había dejado inconcluso a su muerte Juan de Cerecedo, fiándole Juan de Naveda y Juan de Cerecedo "el joven", el citado sobrino de Juan de Cerecedo. Entre 1586 y 1587 actuó en Valladolid como maestro de las obras de traída de agua, siendo su veedor Alonso de Tolosa¹⁹. Entre 1588 y 1593 realiza unas fuentes en Medina de Rioseco en compañía de Juan de Hermosa.

García de Velasco trabajó para Herrera y a su muerte en 1575, se encargó de continuar las obras claustrales del monasterio de Monfero.

17 A. H. R. C. Secc. Protocolos. Leg 1091. Ante Bartolomé Ruise-co.

18 González Echegaray, María del Carmen. Aramburu-Zabala Higuera, Miguel Angel. Alonso Ruiz, Begoña. Polo Sánchez, Julio J. Artistas cántabros de la Edad Moderna. Universidad de Cantabria. 1991. p457.

19 Sánchez Esteban, Natividad. Pedro y Alonso de Tolosa, un plano y nuevos datos. Artículo extraído de: Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte. nº 3. Universidad Autónoma de Madrid: Departamento de Historia y Teoría del Arte. 1991. pp. 53-64.

Gaspar de Arce Solórzano, 1538-1603. No se formó al amparo de la primera generación sino que comenzó su formación en Valladolid junto con Juan de Cajigal, después se trasladó a Monforte donde realizó obras para la casa de Lemos. En 1571 fue contratado para trazar el remate de la Torre del Reloj de la Catedral de Lugo junto con Francisco de la Sierra²⁰, personaje que desconocemos pero que por sus señas parece estar ligado a los maestros de la Sierra citados anteriormente. Es gracias a esta obra, finalizada en 1578²¹, en la que demuestra su profundo conocimiento de la estereotomía, por la que lo eligen como maestro mayor de la Catedral de Santiago, sucediendo a Herrera, algo no casual. En la catedral compostelana deja clara constancia de cuál es su círculo de influencia cuando construye el remate de la fachada occidental del claustro con una galería de zapatas adinteladas al modo del tipo que Cerecedo propagó en los monasterios cistercienses del noroeste peninsular.

También trazó en 1578 el Hospital de San Roque de Santiago, sufragado por el arzobispo Blanco. En 1580 traspasó la obra a Gonzalo de la Bárcena y Juan de Cajigal, con los que formaba una compañía²². En 1595 se le designó, junto con Benito Gonzalez de Araujo, aparejador y veedor de la obra del monasterio de San Martín Pinario. En 1596 da las trazas junto con Juan de la Sierra para la iglesia de Montederramo, aunque finalmente se acepta la propuesta de Juan de Tolosa. En 1598 tenía a su cargo las obras de cantería de los monasterios de Armenteira y Oseira y en 1599 concierta con el convento de San Fran-

20 Goy Diz, Ana. El arte en tiempos de Miguel de Cervantes: apreciaciones sobre la arquitectura gallega. Artículo extraído del libro: El tapiz humanista. Actas del I curso de primavera IV centenario del quijote. Edita Ana Goy Diz. Cristina Patiño Eirin. Universidad de Santiago de Compostela. 2006. p300

21 Abel Vilela, Adolfo de. La torre y los relojes de la catedral de Lugo. Dialnet. 1299685pdf.

22 Sojo y Lomba, F: Los maestros canteros de Trasmiera. Madrid, 1935, p42.

cisco de Ourense la construcción de un campanario²³.

LA TERCERA ETAPA

La línea que introdujeron los maestros de la primera generación y que defendían los maestros de la segunda llegaba a su fin, puesto que las obras edilicias que comenzaran los primeros bajo la batuta directa de Cerecedo estaban a punto de ser concluidas por los segundos, y en la península cuajaba a finales del siglo otra concepción de hacer arquitectura, el llamado manierismo clasicista. Por lo tanto a partir de aquí se cambia la concepción de trazar la arquitectura, impulsada en Galicia por hombres formados en matemáticas y en geometría, que conocen los tratados técnicos y los secretos de la estereotomía, y que valoran el diseño como una tarea creativa propia del “artífice” en sentido aristotélico. Para ellos, que ya son fruto de una sensibilidad diferente, la estética que propulsó Juan de Cerecedo se percibe ahora como agotada y caduca²⁴. Nombraremos los principales artífices y sus fábricas.

Gaspar de Arce Solórzano “el joven”. 1578-1618. Aprende el oficio bajo la tutela de su tío Gaspar de Arce Solórzano en la Catedral de Santiago pero evoluciona su lenguaje quizás de la mano de Ginés Martínez de Aranda. De sus trazas sólo se conserva la capilla de San Jacinto de la iglesia de Santo Domingo de Bonaval, obra en la que aún se deja notar la tendencia tradicional, aunque dentro de una estética muy próxima al clasicismo²⁵.

²³ Ferro Couselo, Xesús. Las obras del Convento e Iglesia de Montederramo en el siglo XVI-XVII. Boletín Auriense I. Ourense. 1971. p148

²⁴ Goy Diz, Ana. La arquitectura tardogótica en los monasterios de Celanova, Ribas de Sil y Montederramo. p34. Artículo extraído del libro: Piedra sobre agua. El monacato en torno a la Ribeira Sacra. Opus Monasticorum IV. Coord. Enrique Fernández Castiñeiras, Juan M. Monteroso Montero (eds.). Fundación Pedro Barrie de la Maza. 2010.

²⁵ Conceptos similares son los que maneja Goy Diz al hablar de ella en: Goy Diz, Ana. La arquitectura en Galicia tras la muerte de

Juan de Hermosa es coetáneo de Gaspar de Arce Solórzano ya que nace en 1534. Ambos comenzaron su oficio en Castilla, pero Gaspar se asentó prematuramente en Galicia, cortando así su formación en el nuevo lenguaje, amparándose en lo ya conocido y utilizado por su círculo edilicio, que tan buenos resultados estaba dando en Galicia. También parece ser coetáneo a Bartolomé de Hermosa, por el que se le asoció en un primer momento a este círculo que gravita en torno a Cerecedo. Ambos son de Liérganes, por lo que a buen seguro que si no compartían vínculos familiares, cuando menos existía una estrecha vecindad, mínimo necesario para el cerrado asociacionismo con el que se actuaba en aquella época en la cantería como garantía frente a las exigencias del mercado y la clientela, cuya finalidad era monopolizar así la actividad constructiva.

Como se ha dicho anteriormente, Gonzálo de la Bárcena entre 1588 y 1593 realiza unas fuentes en Medina de Rioseco en compañía de Juan de Hermosa, pero es probable que fuese el propio Juan de Hermosa el que solicitase de su ayuda puesto que llevaba trabajando en Medina de Rioseco desde 1573, realizando entre otras, la fachada principal de la iglesia de Santiago Apóstol, trazada por Alonso de Tolosa, por lo que era grande su influencia en aquella villa y seguro que era el que mejor conocía la formación y experiencia que atesoraba Bárcena en el campo de la fontanería. Juan de Hermosa, que aparece en 1568 en la nómina de los canteros de El Escorial, se formó bajo el taller de Juan de Nates, donde estaba profundamente asentado como mano derecha de Leonardo de la Cájiga. Así pues en 1611 aparece como aparejador de las obras de la iglesia de Montede-

Juan de Álava: los maestros hontañonianos en el epílogo del tardogótico. Artículo extraído del libro: La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América. ed. Alonso Ruiz, Begoña. Universidad de Santiago de Compostela. 2011. pp134-135.

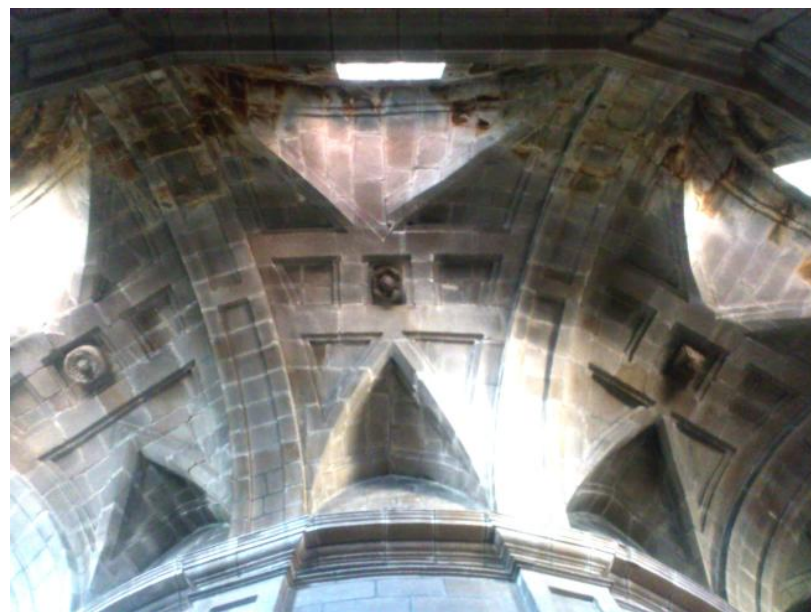


Fig.126_ Bóvedas del deambulatorio de la Catedral en Ourense.

ramo, realizando el presbiterio y cúpula diseñadas por Simón de Monasterio. Fue llamado probablemente por Pedro de la Sierra, ya que ninguno de los maestros hasta ahora mencionados tenía la formación necesaria para la construcción proyectada por Simón de Monasterio.

Simón de Monasterio, hijo de Juan de Herrera, al igual que su padre atesoró durante el primer cuarto del siglo XVII el mayor prestigio posible en Galicia. Se forma en los talleres vallisoletanos y salmantinos vinculados con Juan del Ribero Rada.

Llega a Galicia en 1602 donde se pone al frente de las obras del Colegio del Cardenal, aunque la obra se encontraba casi totalmente parada desde el fallecimiento de Juan Cajigas en 1598, retomándose en 1608. También traza y construye el deambulatorio de la Catedral de Ourense. Trabajó en las reparaciones del Puente Mayor de Ourense en 1602 como afirma en su testamento²⁶, en donde gracias a su dictamen trabajaron en el puente Hernando de la Portilla y Juan de la Sierra²⁷. Trazó y construyó la iglesia de la Mezquita.

En cuanto al ámbito que nos interesa, que son las obras que este círculo de canteros trasmeranos monopolizaba desde mediados del siglo XVI o incluso antes, realizó trazas en 1609 para el presbiterio, trasaltar, cúpula y sacristía de la iglesia de Montederramo. Es posible que en 1613 fuese maestro de obras de Melón²⁸, donde Pedro de la Sierra y Gregorio Fatón realizaron la cocina y refectorio²⁹.

²⁶ Leirós Fernández, E. Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo. 1945. Nº16. Pp 112-118.

²⁷ Pérez Costanti, Pablo. Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII. Ed. facsímil de la de 1930. Edita Consellería da Presidencia e Administración Pública. 1988. p448.

²⁸ Muñoz Jiménez, José Miguel. Arquitectos y maestros de obras montañoses en Galicia (siglos XVI y XVII). Altamira. Revista del Centro de Estudios Montañoses. T.51. 1994-1995. p157

²⁹ Muñoz Jiménez, José Miguel. Introducción al arquitecto Simón de Monasterio (1573-1624). Dentro del libro: Altamira. Revista del Centro de Estudios Montañoses, Tomo LVII. Santander. 2001. p43.

En 1620 trazó la iglesia del monasterio de Monfero. Y todo indica que también trazó el claustro reglar de Leiro (aunque la bóveda no responda a sus criterios) y la Escalera de Honor de Oseira por su proximidad a los monasterios gallegos cistercienses, su proximidad a los maestros de obras que realizaron estas obras, y por ser el único en aquella época en Galicia capaz de utilizar ese lenguaje.

Por último, aunque ningún documento avale hasta el momento ni siquiera su estancia en Sobrados dos Monxes, podríamos conjeturar en que siguiendo esta línea de trabajos para el cister gallego, es probable que fuese Simón el que trazó el Claustro de los Medallones debido a la soberbia línea y traza que se desprende de sus bóvedas, muy influidas por las bóvedas del claustro principal del Colegio del Cardenal en Monforte de Lemos.

Por lo tanto, durante el primer cuarto del siglo XVII, Simón de Monasterio fue el maestro tracista de los monasterios cistercienses gallegos.

Podemos así cerrar la secuencia cronológica de los maestros tracistas de los monasterios cistercienses gallegos durante casi un siglo:

ca. 1540-1570_ Juan de Cerecedo.

ca. 1570-1575_ Juan de Herrera.

ca. 1578-1603_ Gaspar de Arce de Solórzano.

ca. 1603-1624_ Simón de Monasterio.

De aquí se desprende que la Congregación de Castilla, por lo menos en lo tocante al Noroeste peninsular, aunque seguramente extrapolable al resto de la península, disponía de un maestro tracista en la zona que le aportase coherencia y buena praxis en la filosofía unitaria que quería aplicar en el conjunto de todas sus fábricas.

TIPOLOGÍAS DE CLAUSTROS DE CERECEDO

Al ser Juan de Cerecedo el máximo responsable en la realización de los monasterios cistercienses de todo el Noroeste peninsular, hubo de trazar un gran número de claustros en poco espacio de tiempo, por lo que tuvo que crear unos esquemas fácilmente repetibles que se adaptasen a cada función requerida. Las tipologías que utilizó las recogió de los esquemas difundidos entre los maestros canteros del área castellana de la primera mitad del siglo XVI, no dando lugar a la innovación sino seriando aquello que había funcionado con anterioridad en otros puntos de Castilla y elaborando sus propias recetas de tal forma que resulta una arquitectura pragmática, que era lo que justamente demandaban los Capítulos Generales de la Congregación cisterciense de Castilla para sus monasterios, debido a la ingente necesidad de dotarlos de fábricas que favoreciesen su doctrina. Esto pudo llegar una vez que los monasterios sanearon su economía, para lo que la mayoría de los cenobios gallegos emplearon la primera mitad del siglo XVI.

Nos disponemos seguidamente a analizar las tres tipologías en las que creímos conveniente separar los claustros cistercienses de este período.

La 1ª Tipología responde a los claustros reglares, la 2ª a claustros auxiliares, llamados así porque fueron realizados con pocos medios económicos, y la 3ª responde a los claustros públicos, que son los que comunmente se llamaron claustros de la hospedería.



Fig.127_ Piso superior del claustro reglar en el monasterio de Sta Mª de Oia. Tipo adintelado.

1ª TIPOLOGÍA: CLAUSTROS REGLARES

La primera tipología aúna a los claustros llamados reglares. Éstos se construyeron en los monasterios cistercienses gallegos una vez que entraron en la Congregación de Castilla en el siglo XVI. Se realizan en el lugar que ocupaban los antiguos claustros medievales, pegados al muro de la epístola de la iglesia, siendo justamente por ellos por donde se comienzan las obras de renovación de los monasterios.

En esta tipología insertamos los claustros reglares de los

monasterios cistercienses de Armenteira, Meira, Melón, Monfero, Montederramo y Oia, así como también el claustro llamado de los Pináculos de Oseira. Todos los claustros responden a un mismo tipo para la finalidad que se requería, aunque como iremos desgranando, las circunstancias propias de cada monasterio, así como el momento en el que se hizo cada uno nos aportarán variaciones. Estos claustros recogen toda la experiencia que se fue atesorando en los claustros procesionales de catedrales y monasterios, primeramente eran de una sola planta, puesto que su función principal eran las procesiones, el retiro y el paseo del clero, pudiendo tener también un carácter funerario, y así se trazarán y construirán inicialmente los claustros de Montederramo, Oseira y puede que el de Melón. Estos claustros son el corazón del monasterio, ellos distribuyen la biblioteca, sala capitular, refectorio, cocina y dormitorios, siendo a partir de mediados del siglo XVI, cuando las disposiciones capitulares instan a realizar el dormitorio en celdas individuales en la planta alta de estos claustros alrededor del prado, por lo que a partir de entonces el resto de claustros se comenzarán con dos plantas desde el inicio, añadiendo a los anteriores una planta superior.

Globalmente podríamos agrupar a estos siete claustros como claustros de dos plantas, dispuestos con siete u ocho capillas por corredor, donde las arcadas que dan al prado son todas de medio punto. Cada tramo posee bóvedas de crucería, de diversa factura, que tienden al medio punto contrarrestadas por contrafuertes. La decoración se encuentra en las claves a modo de florones o medallas circulares y en las ménsulas y capiteles con sus molduras y listeles.

En la segunda planta se disponen los dormitorios con doble de vanos que en la planta inferior, esto es, en ritmo

binario, pero en ella se dan tres posibles tipos a seguir:

1º_ El primero se basa en pilares alcarreños sobre los que descansan unas arcadas. Presentan también antepecho y cornisa. Esta tipo lo emplea también en la planta baja de los claustros públicos, y lo podemos encontrar en las plantas altas de ambos claustros de Melón, así como en el benedictino de San Salvador de Lérez.

2º_ Con el segundo tipo empleado, Cerecedo encuentra la solución para estandarizar sus plantas altas, tanto en los claustros reglares como en los llamados de la hospedería. Se trata básicamente de una solución en galería adintelada con zapatas jónicas, donde el entablamento presenta arquitrabes casetonadas. Como el anterior, proviene igualmente de la arquitectura castellana. Lo encontramos en los claustros reglares de Monfero y Oia, y en los claustros públicos de Leiro, Meira, Monfero, Montederramo, así como en el benedictino de Ribas de Sil.

3º_ El tercer y último tipo empleado en las plantas superiores hubo de llegar posteriormente a la muerte de Cerecedo, probablemente auspiciado por las Congregaciones a partir del Concilio de Trento, ya que resulta más austero que los anteriores, cambia las columnas por pilastras y suprime la decoración, conservando, eso sí, antepechos, arcadas y cornisas, pero la sensación cambia radicalmente, de percibir una planta abierta pasamos a otra cuya sensación es la de un muro horadado por huecos. Este tipo se realizó en los claustros reglares de Montederramo, Oseira, posiblemente en el de Meira, en parte del claustro de la hospedería de Melón, así como en el benedictino de Poio y en el tercer cuerpo añadido de Ribas de Sil.

Para distinguirlos los denominaremos respectivamente: tipo alcarreño, tipo adintelado y tipo trentino.



Fig.128 _ Claustro reglar de San Zoilo en Carrión de los Condes.

CRONOLOGÍA DE LOS CLAUSTROS

PLANTA BAJA

Puesto que no he encontrado documentación que acredite el comienzo de los claustros reglares, menos el de Armenteira, comenzado hacia 1575, y el de Meira, contratado en 1585. Estudiando las arcadas de los lienzos claustrales intentaremos aproximarnos cronológicamente al comienzo de cada uno de los claustros reglares.

El primero de ellos es sin duda el de Montederramo (ca. década 30-40), que parte de los claustros de San Vicente de Oviedo, San Zoilo de Carrión de los Condes y Santa María de Irache, trazados por Juan de Badajoz el mozo (el último de ellos se le atribuye a Martín de Oyarzabal, pero la similitudes son evidentes por lo que tendemos a pensar que los realizó Oyarzabal pero lo trazó Badajoz), cuyas jambas son achaflanadas a 45°, formando tres caras con molduras rehundidas tipo pecho paloma.

Luego se realizarían los de Oseira y Melón (ca. década 50), que cambian las caras achaflanadas laterales por unos laterales con molduras, y en alzado prescinden del capitel, con lo que las molduras recorren uniformemente toda la arcada. Además se dispuso por debajo de la basa un pedestal, que pudo provenir de los utilizados en el claustro de la catedral de Santiago o incluso de los trazados en el claustro de San Marcos de León, a los que se

asemejan más. La única diferencia entre Oseira y Melón es que este último prescinde del rehundido en el intradós de la arcada.

Le siguen los de Monfero y Oia (ca. década 60-70), claustros cohetáneos, que presentan prácticamente el mismo dibujo en sección, de intradós rehundido, pero con unos laterales profusamente moldurados que recorren toda la arcada. Prescinden del pedestal y del capitel, y la basa queda reducida a un zócalo que recoge las molduras de la arcada. Un encuentro similar de la arcada con el alfeizar lo podemos también rastrear en otra obra de Juan de Badajoz el mozo, el claustro que trazó en 1550 para el monasterio de San Salvador en Celanova.

Según la documentación existente, el claustro de Armenteira se comenzó en 1575, pero la arcada presenta en sección el mismo dibujo que Oseira y Melón, manteniendo incluso en la arcada del lienzo una clave y basa muy similares al de Montederramo, cuando en el resto de los claustros ya desapareciera dicha clave, y por entonces, en Oia y Monfero, prácticamente también desapareciera la basa, por lo que su esquema rompe la linealidad cronológica de las obras realizadas hasta el momento en busca de la pureza paulatina de las fábricas. Esto nos lleva a plantearnos dos posibilidades: que el claustro se comenzó en los años 40, parándose la obra durante décadas y reanudándose en los 70, o bien que Bartolomé de Hermosa en la década de los 70 aún tenía muy pre-



Fig.129 _ Claustro reglar de Sta Mª de Iria.

sente el claustro reglar de Montederramo, utilizando elementos que en cierta medida ya estaban desfasados a su época.

Finalmente llegamos al claustro de Meira, comenzado en 1585, pero del que lamentablemente sólo quedan algunos formeros y ménsulas insertos en el muro de la Epístola, por lo que no podemos concluir en Meira la secuencia estilística que el círculo de Cerecedo le imprimió a lo largo de medio siglo a los claustros reglares en Galicia, lo cual seguramente nos ayudaría a encajar más acertadamente el claustro de Armenteira.

PLANTA ALTA

Como ya dijimos anteriormente, Montederramo y Oseira se trazaron y construyeron primeramente en planta baja. Su planta superior responde al tipo trentino, que se hubo de fomentar a partir de los años 70-80, mucho después de cuando se trazaron estos claustros.

El claustro de Melón no es tan claro, puesto que la parte superior responde al tipo alcarreño, utilizado antes de llegar el adintelado, que se estandarizó para el resto de los claustros. Aún así la puesta en obra nos hace dudar de que fuesen realizadas las dos plantas a la vez, ya que el encuentro de las pandas se resolvió con un machón que rompe el ritmo binario que le suponemos. En todo caso, si este claustro no fue el primero en trazarse con dos plantas, si que fue el primero en construirlas.

A diferencia de los tres anteriores, los claustros de Oia y Monfero sí que fueron trazados inicialmente con dos alturas puesto que su planta baja es coetánea al tipo adintelado superior. Su ritmo binario está bien definido y sus proporciones así lo ratifican. Armenteira tendría dos alturas aunque no sabemos cómo pudo haber sido la del siglo XVI puesto que ahora mismo nos encontramos con otra posterior, del siglo XVIII. Meira también tendría dos alturas, como se desprende de su contrato de obra.

Por lo tanto queda claro que es a partir de mediados del siglo cuando los monasterios, instados por la Congregación, realizan la planta alta de los claustros reglares. Ello lo ratificamos al constatar documentalmente que en 1551 es cuando se elaboran las leyes de la Congregación al Confeccionarse las Definiciones³⁰, por lo que seguramente con estas Definiciones la Congregación de Castilla buscó sistematizar y estandarizar, ya no sólo una parte de cada monasterio ni una función específica, sino que promoverán que la totalidad de sus monasterios respondan a un criterio unitario.

³⁰ González López, Pablo. Valoración del fondo documental del archivo de reino de Galicia relativo a la actividad artística de los monasterios cistercienses. 1498-1836. Tesis Univ. de Santg. de Compostela. 1986. p12.



Fig.130 _ Ménsula en el claustro reglar de Sta Mª en Monfero.

DECORACIÓN DE LOS CLAUSTROS

La decoración de todos estos claustros parte básicamente de los elementos constructivos singulares: claves, ménsulas, arcadas de los lienzos y contrafuertes.

Es el de Montederramo el único claustro del conjunto que presenta unos restos mutilados de una decoración en las arcadas de los lienzos a modo de tracerías caladas de tradición gótica, elemento que evidencia su construcción primeriza respecto al resto de los claustros.

Como ya hemos analizado las distintas arcadas de los lienzos para aproximarnos a la cronología de los claustros, pasaremos ahora a comentar el resto de los elementos.

MÉNSULAS

En todos los claustros se utilizaron ménsulas para recoger los esfuerzos directos de las bóvedas. El tipo de la ménsula empleado es a grandes rasgos el mismo en todos los claustros, aunque de un claustro a otro varían las mol-

duras y la elaboración. Se podría describir las ménsulas empleadas como un entablamento troncocónico rematado en su parte inferior con un cuarto de esfera, menos el de Armenteira que combina este remate con otro en semiesfera.

Por otro lado observamos en Armenteira y Oseira unas ménsulas de diámetro notablemente inferior al resto, debido a que sus bóvedas de crucería son cuatrimpartitas, por lo que no presentan terceletes, a diferencia del resto de claustros, que poseen un diámetro más considerable ya que reciben mayor número de arcos.

CLAVES

Se dan básicamente dos modelos, uno lo conforman las claves rematadas en una semiesfera colgante que puede ser decorada con florones, motivos geométricos o algún personaje, y otro conjunto de claves es el que presentan medallones, que bien pueden ser lisos, o decorados con motivos geométricos o vegetales.

Las 9 claves por tramo de bóveda de Montederramo son mayoritariamente de florones, aunque también se talla algún personaje. En Oseira, con 1 clave por tramo, nos encontramos también semiesferas colgantes, donde varían los florones con los motivos geométricos. En Melón las 5 claves por tramo son medallones con diferentes motivos. Monfero y Oia presentan el mismo esquema, las 4 claves secundarias son medallones sin decorar mientras que la clave principal tiene un florón. En Armenteira, debido a las diversas fases de construcción por las que pasó, presenta varios modelos, en sus bóvedas solo existe 1 clave, aunque dependiendo de en qué panda nos encontremos, la clave tendrá forma semiesférica de florones, querubines o motivos geométricos, o bien tendrá forma de medallones sin decorar. Como única salvedad



Fig.131 _ Claves del claustro reglar de Sta Mª en Montederramo.



Fig.132 _ Lienzo del claustro reglar de Sta Mª en Melón.

encontramos en la panda Oeste de Armenteira dos bóvedas decoradas con pijantes colgantes, sello único e inconfundible del círculo de Mateo López, el cual nunca consiguió desbancar a los trasmeranos de las obras de la Congregación de Castilla en Galicia, siendo este remiendo la mayor obra que realizaron para el Cister. Por último queda el claustro de Meira, que aunque no se conserva ninguna bóveda, de su contrato de obra se desprende que se pretendía realizar 5 claves colgantes con florones.

CONTRAFUERTE

En cuanto a los contrafuertes, no existió un tratamiento homogéneo en los claustros, todos presentan contrafuertes de diferente factura debido a sus múltiples soluciones, que en algunos casos derivan de los condicionantes a los que se tuvieron que adaptar, ya que entendemos que la excesiva altura de Oseira e incluso Oia bien se pudo deber a que se tuvieron que acoplar a las dependencias existentes.

Tampoco los remates de las cornisas presentan un criterio de proporciones o molduras unitario.

Aun así, salvando las distancias, y excluyendo de cualquier proporción buscada a los esbeltos contrafuertes de Oseira, entendemos que el resto de los claustros pudieron haber tenido como regla general para proporcionar sus contrafuertes, el orden toscano de Serlio, cuya regla básica es que el ancho de su fuste vendría a ser seis veces el alto de la columna.

En Montederramo, si partimos del zócalo que recorre todo el claustro, el contrafuerte hasta la cornisa mediría poco más de seis veces su ancho. En Melón el contrafuerte se estrecha a la altura de seis veces su ancho. Monfero presenta un pedestal que viene a ser dos veces su ancho, mientras que la columna es poco más de seis

veces su ancho. Oia presenta idénticas proporciones que Monfero, y al tener una bóveda de mayor altura, resulta que es el único claustro de este grupo en el que sus contrafuertes no llegan hasta la cornisa, aunque esta solución no es novedosa sino que ya la encontramos en San Zoilo en Carrión de los Condes o San Vicente en Oviedo, dos de los antecedentes de esta serie de claustros. Y por último tenemos al contrafuerte de Armenteira, que paradójicamente es el que más se acerca al modelo de columna toscana en cuanto a sus elementos, pero sus proporciones resultan ligeramente inferiores a las estipuladas, siendo el alto de su columna unas cinco veces y un tercio mayor que su ancho. En este claustro entendemos que para llegar a la proporción deseada contaron también con el entablamento, que al sumarlo a la columna obtenemos una proporción total de seis veces el ancho del fuste.

Montederramo, Monfero y Oseira rematan sus contrafuertes con una cornisa que prosigue a lo largo de todo el lienzo. En Oia el contrafuerte remata también con una moldura pero que se queda a un nivel inferior que la cornisa que recorre todo el lienzo. Melón es el único de los claustros que presenta un entablamento con su arquitrabe, friso y cornisa, si bien es cierto que sus proporciones son poco acertadas al adelgazar el contrafuerte en su parte superior, realizado esto por razones estructurales. Por último en Armenteira se presenta el remate superior de los contrafuertes por encima del capitel de la columna, disponiendo un friso en cada contrafuerte sobre el que una cornisa recorre todo el lienzo, solución que parece desvirtuar el correcto molduraje que encontramos en su columna, pero ciertamente es que esta disposición viene de reutilizar conceptualmente el capitel como arquitrabe, algo completamente usual en la época.

CONCLUSIONES

Una vez que hemos realizado un recorrido general por los elementos constructivos singulares de todos los claustros reglares, entendemos que en estos claustros son los maestros que controlan las obras los que atendieron a la cuestión decorativa, ya no se contrataron a entalladores foráneos al círculo de Cerecedo, aun así con ello tampoco queremos afirmar que la decoración sea extrínseca al quehacer del tracista, o sea, a Cerecedo, puesto que en todos se mantiene una cierta unidad de criterio, como acabamos de analizar, la cual suponemos que proviene del propio Cerecedo.

Extrapolando esta cuestión, entendemos que la decoración en las fábricas no es extrínseca o intrínseca al tracista por regla general, sino que ello dependerá del grado de control que tenga el tracista sobre la obra, es decir, de lo que se halla estipulado en las condiciones de obra, por lo tanto es en parte una cuestión económica, ya que obviamente, a mayor control y presencia del tracista en la obra, más gasto tendrá el promotor³¹.

³¹ Señalamos al respecto la destitución de Juan de Álava de la fábrica de San Esteban de Salamanca.



Fig.133 _ Lienzo del claustro reglar de Sta Mª en Montederramo.

CLAUSTRO REGLAR DE STA Mª EN MONTEDERRAMO

De todos ellos el primero en realizarse es sin duda el de Montederramo. Se comenzó seguramente entre 1530-1544, período en el que Cerecedo abandona la fábrica de la Catedral ovetense y no existe constancia documental de donde estuvo.

El claustro de Montederramo sigue a groso modo al claustro de San Vicente de Oviedo, trazado por Juan de Badajoz el mozo pero construido por el propio Cerecedo, el cual más tarde diseñó su piso superior, ya que inicialmente, al igual que el de Montederramo, poseía una sola planta.

El claustro posee siete tramos por panda, cada uno cubierto por una bóveda de crucería compuesta por arcos diagonales y terceletes que forman, mediante ligaduras, un cuadrado girado 45° en el centro de cada capilla, en

el que se inscriben, en sus intersecciones con los arcos, ocho claves, la clave principal se encuentra en el centro de la composición, en la intersección de los arcos diagonales.

Los arcos diagonales se conforman mediante arcos de carpanel de 3 centros muy distantes que nos aportan una bóveda casi plana. El resto de arcos: formeros, perpiaños y terceletes, se conforman con la misma curvatura que los diagonales, por lo que se disponen con 4 centros y ligeramente apuntados. Todo ello nos da una bóveda de acusado rampante llano, en el que el cuadrado girado 45° respecto a la capilla se presenta prácticamente plano. El dibujo de la bóveda es idéntico al empleado en las capillas de las esquinas de San Vicente de Oviedo o a los de las dependencias monacales de San Martín de Castañeda en Zamora.

Hacia el prado presenta unas arcadas de medio punto que están decoradas en su timpano con hermosos calados formados por arcos trilobulados que sirven de base a un círculo, en el que se inserta un cuadrifolio calado o una cruz, recordando el período ojival. La parte central del lobulado parece que apoyaba inicialmente sobre parteluces.

Sus lienzos presentan rústicos contrafuertes troncopiramidales, toscos, que adelgazan en la parte superior y encajan malamente en la cornisa. Entendemos que los contrafuertes se realizaron con posterioridad a las pandas para evitar la ruina de la fábrica puesto que los muros están cedidos hacia el prado y los contrafuertes presentan sus hiladas a modo de cuña y sin encajarse con las hiladas de las pandas, pero ello no puede llevarnos a pensar que inicialmente el claustro no tendría contrafuertes o que se planteara sin bóvedas, ya que las ménsulas de arranque de las bóvedas están indisolublemente ligadas a los ca-

piteles de las arcadas, y todos los claustros hasta la fecha de esta tipología presentan siempre contrafuertes para contrarrestar los esfuerzos de las bóvedas, por lo que es más lógico argumentar que este claustro tuvo unos contrafuertes inicialmente que fueron mal calculados o mal ejecutados, probablemente por los esfuerzos extra que provoca la excesiva planitud de las bóvedas, con lo que hubo que recubrirlos con otros de mayor sección.

El piso superior, de ritmo binario, se corresponde con una segunda fase constructiva dirigida por el trasmerano Juan de la Sierra de Buega³². Fue iniciado en 1578 y rematada en 1585, responde al tipo trentino, de carácter sobrio y funcional, sin atavíos góticos, decorando sus arcos y pilastras casetonadas con las mismas molduras rehundidas que recorren las jambas y arcos inferiores.

MÉTRICA

El conjunto responde a un pie de 28,50cm, donde el corredor, compuesto por siete capillas, mide 101,33p, midiendo las capillas de las esquinas 14,50p, las siguientes 14,66p y las tres centrales 14p. En total tenemos un prado que mide 71,33p. Es interesante pararnos en ello puesto que sabemos que el trazado ideal para un claustro procesional, que ya aparecía en el plano de Saint Gallen y que también dibujara Villard de Honnecourt en su cuaderno o tratado, es el de un prado de 70p y un corredor de 99p. A ello se llega con cinco capillas de 14p en el prado y dos de 14,50p en las esquinas, por lo tanto, en nuestro caso, se transgredió la norma realizando las capillas de las esquinas del prado de 14,66p. Consciente



Fig.134 _ Corredor del claustro reglar de Sta Mª en Montederramo.

³² Sin pretender nada más que abrir un campo de estudio, debido a la ignorancia que me profesa la figura de Juan y Hernando de la Sierra de Buega: puesto que Pedro de Bueas estaba casado con Madalena García de Sierra, y puesto que a Pedro de Bueas también se le conoce como Buyer, Bueres, Bueyeres o Boyeres, ¿Se le podía también conocer por Buega y ser así ellos los progenitores de Juan y Hernando?

de la planimetría ideal, esta modificación se debe básicamente al aumento del grosor del muro respecto a los claustros del Bajo Medioevo, con lo que las arcadas de las esquinas se deforman. Cerecedo no quería realizar una arcada apuntada en las esquinas, como el claustro de la Catedral de Santiago, ni quería que la luz de ese tramo quedase demasiado esbelta en relación a los otros, por lo tanto modificó imperceptiblemente la planimetría ideal monástica para aportar unos lienzos más unitarios, cuyas arcadas fuesen todas de medio punto, quedando la luz de las arcadas extremas con una medida tan sólo 0,50p inferior a las de los paños centrales. En San Vicente de Oviedo no se buscó la relación ideal 70-99p, ya que presenta cuatro arcadas por lienzo y tramos de 15p, ni tampoco en el resto de claustros badajocianos, por tanto creemos que esta relación planimétrica pudo ser objeto imperativo del propio monasterio, influido por la reciente obra claustral del cabildo compostelano.

Compositivamente el claustro tiende a la relación sesquiáltera en las arcadas ($12/8,33=1,44$ / $12/7,83=1,53$)³³, a la sesquiquarta en la sección de cada capilla ($18/14,50=1,24$) y a la sesquitercia en la dimensión inferior de lienzo ($18,20/14=1,30$) y en la relación entre el cuerpo inferior y el superior ($18,20/13,65=1,33$).

La planta superior, posee una altura de 13,65p -la misma que la del lienzo inferior entre el antepecho y la cornisa- conformando prácticamente una relación 1:1 con su ancho, sobre todo si tenemos en cuenta que la perspectiva de la cornisa acrecienta esta sensación.

³³ El arranque de las bóvedas comienza a los 11,25p, disponiendo las ménsulas y las claves de las arcadas a idéntica cota. Las arcadas centrales tienen una luz de 8,33p y un alto de 12p ($12/8,33=1,44$), las laterales son del mismo alto pero con una luz de 7,83p ($12/7,83=1,53$).



Fig.135 _ Lienzo del claustro reglar de Sta Mª en Oseira.

CLAUSTRO DE LOS PINÁCULOS DE STA Mª EN OSEIRA

Hay dos cosas en este claustro que lo hacen único y diferente al resto, por un lado sus dimensiones megalómanas, casi el doble que los anteriores, siendo hasta la fecha el mayor construido en Galicia, y por otro lado la falta de la panda Oeste, que nunca se llegó a construir. El claustro sigue a groso modo la línea que marcan los anteriores, es un claustro de planta rectangular y dos alturas, cuya planta inferior se realizó hacia la década de los cuarenta o cincuenta, añadiéndole en un segundo momento la planta superior hacia los años ochenta.

La planta baja la conforma un prado con arcadas de medio punto muy esbeltas, separadas por contrafuertes rectos que rematan siguiendo el dibujo moldurado de la estrecha cornisa. Sobre la cornisa en línea con los contrafuertes se sitúan los pináculos que dan nombre al claustro. Sus corredores se conforman por bóvedas de crucería sencillas, con diagonales, formeros y perpiaños, cuya única clave se encuentra lógicamente en la

intersección de los diagonales. Todos los arcos poseen una misma curvatura, que es la que presentan los arcos diagonales, de medio punto, por lo que los formeros y los perpiaños necesariamente se nos presentan apuntados. La esbeltez de sus tramos y sus grandes dimensiones crean un espacio monumental. Su gran altura se debe a que se quiso igualar la altura de esta nueva fábrica con las dependencias medievales existentes en su franco Oeste.

Entendemos que la planta baja la pudo realizar Bartolomé de la Torre, puesto que es el único de los maestros de obra perteneciente a la primera etapa del círculo de Cerecedo del que hay constancia documental de que trabajó en Oseira. Por su parte, el piso superior se corresponde con una segunda fase constructiva dirigida muy probablemente por Juan de la Sierra, puesto que se sabe que trabajó en Oseira en la década de los ochenta, época en la que también situamos la tipología trentina aplicada a las plantas superiores de los monasterios cistercienses, además también se emparenta métricamente con la realizada en Montederramo, obra de Juan

de la Sierra padre e hijo. Corroborar el supuesto cambio de maestro el hecho de que la moldura de los arcos del piso superior es diferente de la que tienen las arcadas inferiores.

MÉTRICA

El conjunto responde al pie castellano de 27,86cm, la planta es rectangular, por lo que dispone en la panda Norte y Sur 12 capillas que miden 144,20p, y en la Este 15 capillas que miden 180,44p. El ancho del corredor es de 12,20p, por ello las capillas de las esquinas miden 12,20p de largo y el resto 12p.

Es interesante entender este claustro desde la perspectiva teórica de la colmatación de las cuatro pandas³⁴, puesto que sus medidas megalómanas encerrarían así unas proporciones bastante consecuentes de 5:4 contando los corredores y de 4:3 contando solamente el prado, por lo que se desvincula claramente de la línea geométrica de Saint Gallen en busca de proporciones aritméticas sencillas.

Su cuerpo inferior adolece de una esbeltez excesiva por tramo ($26,50/12=2,20$)³⁵, ello estuvo condicionado por sus grandes dimensiones en planta y sobre todo por la necesidad de situar el claustro a la altura de las dependencias monacales medievales que se mantuvieron en la panda Oeste. El cuerpo superior del claustro³⁶ rompe la relación binaria de las arcadas al tener idéntico número que el cuerpo inferior, claramente debido a la estrechez de los tramos, que imposibilitó la relación binaria.

³⁴ Si existiese la panda Oeste, dispondríamos de un prado Este-Oeste de 156p y otro Norte-Sur de 120p.

³⁵ En sección las capillas presentan una relación dupla ($24,75/12,20=2,02$). El arranque de las bóvedas comienza a los 15,66p, disponiéndose el comienzo del arco del lienzo a una cota de 17,25p. Todas las arcadas tienen una luz de 7,50p y un alto de 21p, contando los 3p que mide el basamento de las arcadas.

³⁶ La planta superior posee una altura de 13,67p, la misma que la utilizada en Montederramo.



Fig.136 _ Lienzo del claustro reglar de Sta Mª en Melón.

CLAUSTRO REGLAR DE STA Mª EN MELÓN

Hoy día sólo se conservan en pie 5 tramos de la esquina Sureste en la planta inferior de este claustro, así como la esquina Noroeste -inserta en un muro- y parte del muro corredor de la panda Norte y Oeste. En cuanto a la planta superior tenemos en pie un machón en la esquina Sureste del que se intuye el arranque de los huecos. Varias arcadas de la planta alta se encuentran tiradas en un prado próximo al claustro. Y para mayor zozobra, las pandas Este y Oeste son más cortas que las Norte y Sur. Aún así todo ello no impidió conjeturar la génesis proyectual del claustro.

El referente más antiguo que tenemos como maestro de obras es Bartolomé de Hermosa en 1578, fecha ya muy avanzada, pero a falta de más datos, lo situamos como aparejador de todas las obras del claustro reglar.

Como ya comentamos anteriormente, el claustro reglar

de Melón presenta una arcada más evolucionada que la de Montederramo, siendo cohetánea y similar a la de Oseira, pero con una escala y esbeltez mucho menor.

La planta de cada tramo es más rectangular que la que encontramos en los otros claustros, que tienden a la cuadratura. En sus bóvedas emplea un dibujo de estrella de cuatro puntas compuesta por arcos diagonales y terceletes, unidos por ligaduras en forma de cruz, sobre las que se inscriben cinco claves. Sus arcos presentan todos la misma curvatura que parte del arco diagonal, que es un arco escarzano puesto que su centro se sitúa más de 3p por debajo de las ménsulas. Lo mismo les sucede al resto de arcos terceletes, formeros y perpiaños, resultando éstos, por seguir la misma curvatura que el diagonal, arcos escarzanos apuntados. El dibujo de la bóveda en planta es similar al del claustro reglar de Montederramo, sustituyendo las ligaduras a 45° por otras en cruz y eliminando sus correspondientes claves. Entre las arcadas se hallan unos contrafuertes rectos, que adelgazan en su tramo superior para contactar con el entablamento superior, que recorre todos los lienzos.

La planta superior se hubo de componer intentando seguir un ritmo binario, aunque el machón que se mantiene en pie desvirtúa esta hipótesis e impide que esta relación se consiga en las arcadas de las esquinas, pero las columnas que rematan el machón y las arcadas que se hallan en un prado cerca del claustro, tienen unas proporciones que encajan perfectamente con el ritmo binario, entendiendo que el machón se realizó para asegurar el encuentro de las pandas ya que no se dispusieron arcos arbotantes de unión entre los lienzos y el muro del corredor.

Lo que es seguro es que esta planta alta fue la primera en construirse de todos los claustros reglares cistercienses

debido a que es el único claustro que presenta el tipo alcarreño, el cual hubo de ser anterior al tipo adintelado y por supuesto al trentino.

Como antecedentes directos situamos dos fábricas: por un lado la ya citada del claustro de San Marcos de León, obra en la que trabajó Álava y Juan de Badajoz, que posee ciertas similitudes formales en su planta baja -arcadas, basamento, entablamento- y cuya planta superior se presenta del mismo tipo que la empleada en el claustro reglar de Melón, pero sin machones, por disponer en las esquinas arcos arbotantes que unen y traban las pandas con los muros del corredor. El de León presenta arcos escarzanos en sus arcadas del piso superior en vez de los presentes de medio punto. Si el claustro de León se proyectó con dos plantas, es probable que también el de Melón tuviera inicialmente dos plantas proyectadas. Otra fábrica que pudo ser antecedente directo es el claustro de las Bernardas de Salamanca, obra de Rodrigo Gil de Hontañón, comenzado en 1551, disponiendo una crujía totalmente rematada en 1555, su planta alta posee un entablamento similar al de Melón, e incluso los capiteles del piso alto se asemejan en ambos claustros, por lo tanto, de ambas obras pudo derivar este claustro reglar de Melón.

Siguiendo esta cronología, el claustro, por lo menos en su parte alta, se hubo de comenzar a finales de los 50 o en los 60, algo perfectamente asumible, incluso para no descartar su construcción inicial en dos alturas, puesto que por las jambas de las arcadas, situamos este claustro en la década de los 50.

MÉTRICA

El conjunto responde a un pie de 27,56cm, donde el corredor, compuesto por ocho capillas, mide 122p, siendo

las capillas de las esquinas de 13,25p, las siguientes de 15,75p y las cuatro centrales de 16p. En total tenemos un prado que mide 95,50p.

El estudio métrico nos permite afirmar que las pandas Norte y Sur se acortaron ligeramente respecto a la idea de proyecto, lo cual reflejamos claramente en los planos, debido seguramente a la existencia de otras edificaciones lindantes que se quisieron conservar.

Al igual que el claustro de Oseira, aquí ya no se busca la línea geométrica en planta de Saint Gallen, sino que es mediante su control aritmético con el que se distribuye y proporciona la planta del conjunto.

El arranque de las bóvedas comienza a los 12,33p, disponiéndose el comienzo de los arcos del lienzo a la misma cota. Las arcadas, que rematan abatiendo sus propias molduras, se apoyan en un pedestal de 2p de altura que recorre toda la base de los lienzos, marcándose incluso en los contrafuertes.

Aparecen en el cuerpo bajo de este claustro la relación sesquiáltera en la sección de las capillas ($20/13,25=1,51$), la relación pentatercia en el hueco de las arcadas ($14,75/8,75=1,68$) y la relación sesquiquarta en los lienzos ($20,5/16=1,28$). Si restamos la cornisa y el zócalo, tenemos que el lienzo donde se inscriben las arcadas tiende al cuadrado ($16,75/16=1,04$). Por último resaltar la medida cierta $\sqrt{2}$ que aparece entre los contrafuertes y la cornisa ($18,75/13,37=1,40$).

En cuanto a la planta superior, posee una altura de 14,66p, que debido a los 16p de anchura, nos refleja un tramo ligeramente achatado en alzado, aunque como venimos repitiendo, con la perspectiva desde el prado, gracias a la cornisa, la sensación es que cada tramo superior tiende a la cuadratura.



Fig.137 _ Corredor del claustro reglar de Sta Mª en Melón.



Fig.138 _ Lienzo del claustro reglar de Sta Mª en Oia.

CLAUSTRO REGLAR DE SANTA MARÍA EN OIA

Existe constancia documental de que Cerecedo trabajó en el monasterio de Oia, por lo que sin duda fue él el que trazó el claustro reglar. Por ello se hubo de comenzar la obra en la década de los 60, teniendo como aparejador probablemente a Bartolomé de Hermosa, que aparece referenciado en 1576-77, hasta que un contencioso de la viuda de Cerecedo hizo que se ocupara de la obra a partir de 1580 Pedro del Campo, íntimo amigo familiar. Este claustro se tuvo que disponer con dos plantas desde el inicio puesto que en la década de los 60 el tipo adintelado de la planta superior ya era el estándar en las fábricas cerecedianas.

A simple vista este claustro difiere del resto de los reglares analizados hasta el momento en varios aspectos: en su encuentro limpio entre arcada y alfeizar, en sus contrafuertes, que no llegan hasta la cornisa, y en la utilización de unas bóvedas diferentes a las empleadas hasta el momento en los claustros reglares cistercienses.

El encuentro de la arcada con el alfeizar ya constatamos

que es una evolución de la época por su limpieza y austeridad. Su modelo proviene seguramente del claustro reglar de Celanova, comenzado en 1550 por Juan de Badajoz el mozo.

Los contrafuertes de este claustro no encuentran antecedente en Galicia, pero no están demasiado desligados de todo este conjunto de fábricas que analizamos, pues en la obra de Juan de Badajoz el mozo existen varios ejemplos, entre los que destaca el claustro de San Vicente de Oviedo, del cual ya sabemos que fue maestro de obras Juan de Cerecedo.

En cuanto a la estructura de las bóvedas está formada básicamente por terceletes unidos mediante ligaduras cóncavas que mantiene la misma cota formando un rampante llano, en cuyas intersecciones se sitúan las claves secundarias. La figura que conforman las ligaduras cóncavas, se rehúnde en el centro para inscribir la clave principal. Las bóvedas de las esquinas presentan además unos arcos diagonales que se intersecan en la clave principal, con lo cual obtenemos un esquema que parece derivar de las bóvedas claustrales de la Catedral de Santiago, faltándole a las de Oia las nervaduras de atado que unen los arcos perpiaños y formeros.

A diferencia de los arcos diagonales catedralicios, en el claustro de Oia no se peraltan los arcos, aunque sí que mantienen su medio punto, que aporta su curvatura a los demás arcos, que de esta forma restan apuntados.

A primera vista sorprende la desviación tan grande que existe entre el formero de las bóvedas de las capillas y la arcada del lienzo, única en esta tipología de claustros reglares en Galicia, que crea una fuerte separación entre el corredor y el prado, pero ello deriva sencillamente del claustro de San Vicente de Oviedo.



Fig.139 _ Corredor del claustro reglar de Sta Mª en Oia.

La planta superior la conforma el tipo adintelado en ritmo binario, en el que se dispone un entablamento bastante estrecho en relación a las otras fábricas que conforman este tipo en Galicia.

MÉTRICA

El conjunto responde a un pie de 28cm. Es un claustro rectangular, en el que las pandas Norte y Sur se disponen con seis capillas y las Este y Oeste lo hacen con siete. Se presentan en este claustro por primera vez todas las capillas cuadradas, de dimensión 15,75x15,75p, con ello obtenemos un corredor de 110,25x94,50p y un prado de 78,75x63p, esto quiere decir que el corredor forma una retícula de 7:6 y el prado otra de 5:4, olvidándose completamente de la regla de distribución planimétrica que encontramos en el tratado de Vilard de Honnecourt y estandarizando al máximo el sistema estructural que empleará para construir las bóvedas.

Cada tramo del claustro tiene varias relaciones destacables. El cuerpo inferior presenta el corredor con una proporción global cercana a la sesquiáltera ($23/15,75=1,46$). La sesquitercia la tenemos en el cuerpo inferior en la

sección del corredor contando la altura hasta las ménsulas ($15,75/12=1,31$) y en la dimensión de las arcadas del lienzo ($10,33/7,75=1,33$), y en el cuerpo superior está en su corredor ($15,75/12=1,31$) y en el intercolumnio ($12,50/7,875=1,31$).

En cuanto a las dimensiones globales del lienzo, el tramo inferior, sin contar la cornisa, se proporcionó en base a la medida cierta $\sqrt{2}$ ($22,25/15,75=1,41$) mientras que el superior lo hizo en base a la razón sesquiquarta ($15,75/12,50=1,26$).

La relación de cada tramo con su altura total es de 9:4 ($35,50/15,75=2,25$).

En la planta baja, la altura total de cada tramo es de 23p, la misma que el intradós de la bóveda, lo que implica que el extradós de la bóveda será de 23,50p o 23,75p. Este desfase, asumido por la planta alta, viene a ratificar que ambas plantas se hicieron a la vez, actuando la planta superior a modo de pináculo, puesto que si no necesariamente el trasdós quedaría a cota de la cornisa o por debajo.



Fig.140 _ Lienzo del claustro reglar de Sta Mª en Monfero.

CLAUSTRO REGLAR DE STA Mª EN MONFERO

Este claustro se debe situar en la secuencia cronológica como realizado después del de Oia y en clara consonancia con este, así pues posee el mismo moldurado y remate en las arcadas de los lienzos, pero presenta unas bóvedas de crucería de forma más evolucionada que los anteriores, incluso que el de Oia, aunque mantiene sus claves secundarias y la moldura que presentan sus arcos.

Las bóvedas son de crucería de rampante llano, se estructuran con perpiaños, formeros, diagonales y terceletes, siendo de estos últimos de los que parten unas ligaduras convexas con forma de pétalos en las que se encuentran 4 claves secundarias que flanquean la clave principal. La gran novedad en este claustro la encontramos en el nervio longitudinal que recorre todas las pandas. Este elemento es la primera vez que lo utiliza Cerecedo en sus fábricas, aunque, al igual que el encuentro de las arcadas con el alfeizar, lo pudo haber adherido a su repertorio una vez que su maestro Juan de Badajoz lo introdujo en Celanova³⁷.

³⁷ También podría ser la influencia del claustro catedralicio compostelano, en el que Herrera trabajó como maestro de obras.

En cuanto a la curvatura de los arcos de las bóvedas, se parte del arco perpiaño de medio punto, y se mantiene su altura en terceletes y diagonales, de tal forma que el diagonal se obtiene de un arco carpanel de 3 centros mientras que el tercelete, que mantiene la curvatura del diagonal, se obtiene de un arco carpanel apuntado de 4 centros.

Como ya se sabe, Juan de Herrera de Gajano en su testamento dice haber trabajado en el claustro de Monfero que dejó sin concluir, pero nada se sabe sobre si fue él su tracista o simplemente su maestro de obras. Aunque el nervio longitudinal de las bóvedas y sobretodo una mejor composición de los lienzos son diferencias casi insalvables con el resto de los claustros cistercienses gallegos, la coincidencia en ciertos elementos con el claustro de Oia, el cual seguro que trazó Cerecedo, nos invitan a pensar que este claustro de Monfero no iba a ser una excepción sino que más bien pertenece a la secuencia evolutiva que durante 30 años viene adaptando un tipo de claustro a unas circunstancias concretas. El hecho de que encontremos las nervaduras convexas también en las bóvedas de los refectorios de Oia y Oseira, en las que no existe constancia documental de que participara Herrera, hace que pierda fuerza la posibilidad de que este personaje fuese el maestro tracista del claustro reglar.

La planta alta mantiene el tipo adintelado de ritmo binario que también se introdujo en Oia, aunque sus zapatas llegan al límite de la austeridad.

MÉTRICA

El conjunto claustral responde a 7 campatas por lienzo, con un pie de 28,50cm, donde el corredor mide 101,50p, siendo las capillas de las esquinas de 14,40p, las siguientes de 14,60p y las tres centrales de 14,50p. La distorsión



Fig.141 _ Corredor del claustro reglar de Sta Mª en Monfero.

de medidas resulta imperceptible, pareciendo que todo el conjunto está conformado por capillas cuadradas de 14,50p. Ésta variación parece que fue realizada para reforzar las esquinas de los lienzos.

La conformación en planta de este claustro se acerca nuevamente a la línea geométrica de Saint Gallen.

La altura de las bóvedas es de 18,66p, su ancho es de 14,40p y el arranque de las ménsulas es de 11,16p³⁸. Todas en principio un poco extrañas, pero encierran una relación matemática: $18,66/14,40=14,40/11,16$ llamada proporción continua número Jámblico³⁹, la cual también se puede expresar de la siguiente forma: $18,66 \times 11,16 = 14,40 \times 14,40$. Esta utilización de la proporción hallada por los pitagóricos nos viene a aportar la ley de la analogía que Thiersch encontró exitosamente en gran parte de los edificios de la antigua Grecia, romanos y medievales. Este es el concepto fundamental de simetría y analogía, tal como lo entendían los antiguos. La proporción geométrica significaba en ellos la conmen-

³⁸ Entendible solo al comprobar que el alfeizar mide 3,66p y del alfeizar a la ménsula hay 7,50p.

³⁹ Se empleó aquí un método logístico que parte, en palabras del pitagórico Teón de Esmirna, de "Tomar así tres magnitudes y las proporciones que residen en ellas, intercambiaremos los términos, y demostraremos que toda la matemática está constituida por las proporciones entre cantidades, y que su origen y sus elementos se resumen en la esencia de la proporción".

Extraído de: Matila c. Ghynka. El número de oro. Los ritmos. Editorial Poseidon, S.L., 1978, Barcelona. Segunda edición. (traducción al castellano). p34.

surabilidad entre el todo y las partes, y como podemos comprobar, lo hayamos también en las fábricas del siglo XVI y XVII.

En cada tramo del claustro se encuentran multitud de relaciones destacables. La sesquiáltera aparece en la arcada de lienzo ($12/8=1,50$)⁴⁰, la sesquiquarta en la sección de las capillas inferiores tomando su extradós ($19,25/14,40=1,33$) y en la relación de cada tramo superior de columnas ($14,50/11=1,31$)⁴¹. La proporción áurea aparece en el lienzo inferior entre los contrafuertes y la cornisa ($19,50/12=1,625$).

En cuanto a las dimensiones globales del lienzo, el tramo inferior presenta la medida cierta $\sqrt{2}$ ($20,50/15,75=1,41$)⁴², y la dimensión total del lienzo presenta una proporción 10:4 ($36,25/14,50=2,50$), llamada dupla sesquiáltera.

Al igual que sucedía en Oia, el trasdós de la bóveda rebasa la cota de la cornisa, por lo que también consideramos lógico pensar que este claustro se realizó desde el inicio con dos plantas.

⁴⁰ Aunque las arcadas de las esquinas se acortaron levemente 12x7,75p.

⁴¹ Su planta superior posee una altura de 15,75p, divididos en 11p la columna y 4,75p en entablamento.

⁴² La altura total del lienzo inferior es de 20,50p, debido a que hacia el prado se profundizó más el alfeizar, pasando a medir 5,10p, esta medida, que vuelve a resultar extraña, es el resultado de aplicarle la proporción $\sqrt{2}$ a cada tramo ($20,5/14,50=1,41$), por lo tanto $5,10 \approx 3,66+1,41$.



Fig.142 _ Lienzo del claustro reglar de Sta Mª en Armenteira.

CLAUSTRO REGLAR DE STA Mª EN ARMENTEIRA

Como ya hemos bosquejado, este claustro tiene ciertos elementos que parecen indicarnos su temprana construcción inicial, como son las arcadas de los lienzos, que siguen la línea compositiva del de Montederramo, y también el hecho de que en sus bóvedas no se encuentran ligaduras combadas como las presentan los claustros de Monfero, Oia y Meira, realizados en las décadas de los 60, 70 y 80, sino que todos sus arcos son rectos, como ocurre en los claustros de Montederramo, Oseira y Melón, realizados en las décadas de los 30, 40 y 50. Además existe una vinculación métrica entre los claustros reglares de Armenteira y Montederramo, como comentaremos en su momento.

Pero también existen indicios de lo contrario, debido por un lado a su contrafuerte, que es el más clásico de cuantos se conservan en esta tipología desarrollada en el noroeste peninsular, y claro está por la documentación, que nos indica que se comenzó en la década de los 70.

Así pues como ya avanzamos anteriormente, tenemos solamente dos posibles planteamientos: que el claustro se comenzó en los años 40, parándose la obra durante décadas y reanudándose en los 70, donde se modificarían los contrafuertes, o bien que Bartolomé de Hermosa en la década de los 70 aún tenía muy presente el claustro reglar de Montederramo, utilizando elementos que en cierta medida ya estaban desfasados a su época.

Habiéndose o no comenzado el claustro en la década de los 40, lo cierto es que la primera noticia que tenemos de su construcción corresponde a Bartolomé de Hermosa, que entre 1576-77 presenta como aval, para la construcción del puente de Caldas de Reis, que era aparejador del monasterio de Armenteira⁴³, así pues él realizaría la panda Norte en la década de los 70, la cual responde toda a una misma decoración. En 1582⁴⁴ y en 1583⁴⁵ es Juan de la Sierra, el que aparece documentado como aparejador en la obra de Armenteira, con lo que entendemos que fue este el que realizó la mayoría de los trabajos del ala Oeste, y decimos la mayoría porque no descartamos que la haya comenzado Bartolomé de Hermosa por existir en el lienzo Oeste las mismas ménsulas que en el Norte, aún así las ménsulas del muro interior ya son diferentes, y también lo son las claves, que pasaron de sencillos semicírculos a claves colgantes con florones o querubines de buena talla. Juan de la Sierra, quizás por sus múltiples compromisos, dejó sin cerrar las bóvedas de los dos últimos tramos de la panda Oeste, que fueron realizados en 1592 por Estancio González de Araujo, maestro del círculo de Mateo López, así pues esto se verá reflejado en las bóvedas que realizó, donde

43 Tesis doctoral de Ana Goy Diz. 1994. Universidade de Santiago de Compostela. p571-578.

44 Goy Diz, Ana. Tesis doctoral, 1994. Univ. de Santiago de Compostela. p571-578.

45 A. H. R. C. Secc. Protocolos. Leg 1091. Ante Bartolomé Ruise-co.

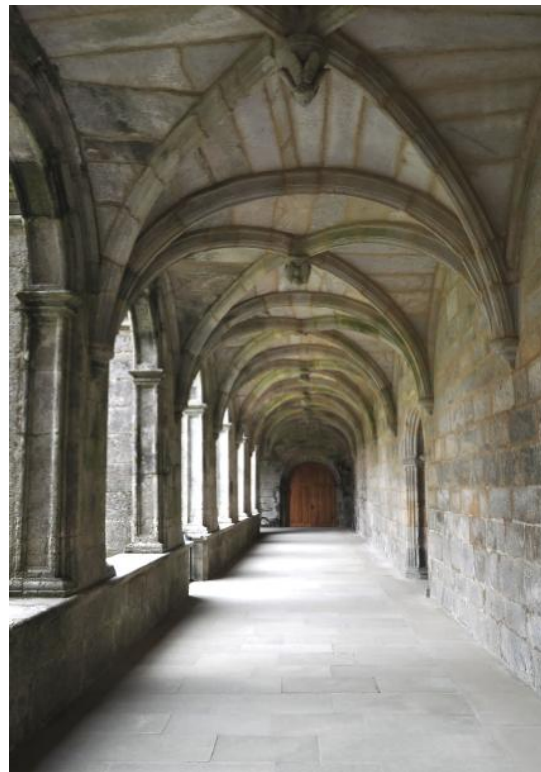


Fig.143 _ Corredor del claustro reglar de Sta Mª en Armenteira.

dispuso aquellas claves que eran motivo recurrente de este taller portugués: pijantes de formas bulbosas decorados con hojas de acanto.

En las décadas siguientes se realiza la panda Sur 1602-1623, terminando la Este en 1626. Las diferencias más notables respecto a las pandas Norte y Oeste son el cambio de claves colgantes por medallones y la expresión más robusta que adquieren las ménsulas y los arcos de la panda Sur.

Pudo haber sido Gaspar de Arce Solórzano el que comenzó las pandas Sur y Este, puesto que en 1598 tenía a su cargo la obra de cantería de Armenteira, pero su muerte en 1603 hace remota esta posibilidad, si bien, tendría lógica pensar que por aquel entonces se encargase de la realización del otro claustro, puesto que en 1592 se da instrucción para su construcción, y pasarán diez años entre la terminación de la panda Oeste del claustro reglar y el comienzo de la panda Sur, tiempo suficiente para realizarlo.

MÉTRICA

El conjunto responde al pie castellano de 27,86cm, donde el corredor, compuesto por ocho capillas, mide 113,33p, siendo las capillas de las esquinas de 13,66p, las siguientes de 15p y las cuatro centrales de 14p. El prado es un cuadrado que mide 86p.

En Armenteira se prescinde de intentar llegar a la regla de 70-99p por el hecho circunstancial de que se prefieren aumentar las dimensiones del claustro en un tramo más por corredor para tener una mayor superficie claustral y de las dependencias, aunque no se desvincula totalmente de la planimetría ideal de Saint Gallen.

Puesto que la planta superior se realizó dos siglos después, ya no la analizaremos al salirse del ámbito de nuestro estudio.

Encontramos varias relaciones notables en cada tramo del cuerpo inferior del claustro: en la sección del corredor la relación es sesquiquarta ($17,25/13,66=1,26$), el número de oro aparece en las arcadas de los lienzos ($12,83/8=1,60$), y la dimensión global de cada tramo responde a la proporción sesquitercia ($19/14=1,35$)⁴⁶.

Por lo tanto, además de la composición de las arcadas del lienzo y del tipo de bóveda empleado, vemos que el estudio metrológico afianza la afinidad de los claustros de Armenteira y de Montederramo, ya que tiene más en común con el de Montederramo -las proporciones que dimanen de la sección de las capillas y del lienzo del cuerpo bajo- que con ningún otro claustro reglar, por lo que afianzamos nuestro discurso de vincular directamente el claustro de Armenteira al de Montederramo.

⁴⁶ En el corredor, el alfeizar que recorre todo el claustro mide 2,75p, pero en el prado llega a los 4p, disponiéndose así por su parte exterior un tramo de 19p de altura.



Fig.144_ Restos del muro del corredor del claustro reglar de Sta Mª en Meira.

CLAUSTRO REGLAR DE STA Mª EN MEIRA

Fue Juan de la Sierra el que en 1585 firma el contrato de obra del claustro⁴⁷, en este momento Cerecedo y Herrera ya habían muerto, por ello pudo ser Arce de Solórzano el que diese la traza del claustro, aunque también Juan de la Sierra, que por su larga trayectoria en este campo -maestro de obras de Montederramo, Sobrado, Oseira, Armenteira y Meira-, estaría sobradamente cualificado para trazar un claustro reglar que siguiese la dinámica de los que construyeron bajo la tutela de Cerecedo.

⁴⁷ Pablo Pérez Costanti. Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI Y XVII. Edita Consellería da Presidencia e Administración Pública. 1988. Reedición del libro de 1930. p514.

Además, se sabe que trazaba fábricas de mayor categoría como corresponde a la iglesia de Montederramo, que trazó en 1596 junto con el propio Arce de Solórzano, aunque finalmente se escogieran las trazas de Juan de Tolosa.

De este claustro sólo se conservan parcialmente las ménsulas y formeros del muro de la iglesia, una mínima parte de la fábrica, aunque suficiente para realizar una aproximación meridianamente clara de su composición.

Se desprende del contrato de obras que era un claustro dispuesto con dos alturas desde el inicio, como también lo fueron Oia y Monfero, aunque se hacen 8 capillas por panda, como en Armenteira y Melón, una más que en Oia, Monfero y Montederramo, pero el número de capillas por panda no es significativo de evolución temporal alguna, sino que es algo circunstancial, según demanden las propias necesidades de cada monasterio en el momento de realizar dicho claustro.

Lo que ya no es circunstancial, sino que responde a la evolución cronológica de las fábricas, es la disposición de las bóvedas de crucería, en las cuales sí notamos una secuencia, sino en las curvaturas empleadas, que juegan siempre con el medio punto y carpanel, ni en su rampante, que se mantiene llano, sí que notamos cambio en la forma de estructurar las nervaduras, así pues pasamos de las iniciales Montederramo, Oseira y Melón que poseen todos sus arcos rectos, a las finales de Oia, Monfero y Meira, que poseen ligaduras combadas (de Meira lo sabemos por su contrato de obras). Armenteira, con sus nervios rectos, vendría a ser la excepción.

En las ménsulas aparecen los arranques de las arcadas de las bóvedas, que junto con la nervadura que sale de las claves de los formeros, nos permite argumentar que

cada tramo de crucería estaba compuesto por arcos diagonales, perpiaños y formeros, sin terceletos, pero con combados que probablemente serían cóncavos y unirían las claves de los formeros con los perpiaños, a la misma cota. Estas nervaduras se cruzarían con los diagonales dando cuatro claves secundarias, estando la clave principal inscrita en la intersección de los diagonales, en el centro de la capilla, obteniendo así las cinco claves con combados que en el contrato de obra se estipulaba. Al mantener todos los arcos en un mismo plano, podría, siguiendo a su precedente Monfero, ligar con un nervio central todos los tramos del corredor.

Para terminar, argumentar que si ya el formero es ligeramente carpanel, el perpiaño y el diagonal también lo serán en su medida.

MÉTRICA

El conjunto respondía al pie castellano de 27,86cm, donde el corredor, compuesto por ocho capillas, media 119,33p, siendo las capillas de las esquinas de 14,66p, y las seis centrales de 15p. El prado resulta un cuadrado de 90p. Si trazamos un círculo tangente al corredor del claustro, como realizó Villard de Honnecourt en su tratado, vemos que se relaciona en su intersección con el lienzo del prado, por lo que el claustro reglar en Meira también se realizó basándose en la traza ideal.

La dimensión en altura se reduce considerablemente respecto a sus predecesores, del suelo a la ménsula hay 7p, otro pie más hasta el arranque de las bóvedas, y otros 7p hasta el extradós del formero. Se forma por lo tanto un cuadrado de 15x15p en alzado, y en sección también se tiende al cuadrado 15x14,66p, asique consideramos que básicamente se partió del cubo de 1:1:1 como contenedor de cada capilla.



Fig.145_ Claustro de Sta Mª en Valdediós. Foto extraída de internet.

2ª TIPOLOGÍA

En ella insertamos el claustro del monasterio cisterciense de Xunqueira de Espadañedo, así como también incluimos, aunque con cierta distancia, los claustros benedictinos de Santa María de Ferreira de Pallares, San Salvador de Lérez y San Pedro Tenorio en Cotovade, que parecen profesar esta misma tipología.

Cerecedo trazó el monasterio asturiano cisterciense de Santa María de Valdediós, donde el claustro reglar existente es idéntico al de Xunqueira de Espadañedo. Ambos claustros presentan dos pisos (el tercer piso de Valdediós es un añadido posterior), el inferior con arcos de medio punto sobre columnas elevadas encima de un alfeizar corrido y el superior con arcos carpaneles y antepechos macizos. Los encuentros de los lienzos están resueltos en ambos claustros con machones.

La referencia tipológica proviene de varias obras claustrales de finales del siglo XV y principios del XVI, como los claustros del monasterio de Yuste o el claustro del monasterio de Santa María del Parral, aunque el antecedente directo es el Patio de los Aljibes del convento dominico de San Esteban de Salamanca, atribuido a fray Martín de Santiago⁴⁸, el cual trazó a su vez el también dominico convento de Santo Domingo de Oviedo, obra que en

⁴⁸ García Cuetos, Mª Pilar. *Arquitectura en Asturias. 1500-1580. Dinastía de los Cerecedo*. Real Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo. 1996. p172.

1556, tras la muerte de fray Martín, recayó en Cerecedo, de donde extrajo definitivamente esta tipología claustral, corrigiendo la excesiva planitud del arco carpanel empleado en la arcada superior de Santo Domingo en Oviedo.

En cuanto a los monasterios benedictinos, debido a que Mateo López intervino en los de Lérez y Tenorio⁴⁹, se nos presentan dudas sobre su adhesión al conjunto de los realizados por el círculo de Cerecedo.

Aunque tendemos a postularnos que, por lo menos sus plantas bajas, y la alta de Lérez, sí fueron realizados por canteros trasmeranos.

Ninguno de los tres cenobios benedictinos siguió, en su planta superior, el tipo claustral de Valdediós y Xunqueira de Espadañedo. El de Santa María de Ferreira de Pallares posee un piso alto con paños casi ciegos en los que dispone ventanas. El piso alto de San Pedro Tenorio en Cotovade se aleja del tipo con sus columnas prismáticas, aunque su capitel presenta la forma de una zapata, que aunque muy austera, nos recuerda a las típicas con las que trabajaba Cerecedo, y en el piso alto de San Salvador de Lérez se realizaron unas arcadas de ritmo binario, que parecen seguir el mismo tipo alcarreño que encontramos en Melón.

Siendo indiscutible el hecho de que Mateo López trabajó en Lérez y Tenorio, se podría entender que en Lérez bien pudo realizar solamente la fuente y su sistema de fontanería, así como obras en las dependencias monacales que no afectarían a los lienzos claustrales del prado. Por su parte sí parece más probable que Mateo López trabajase en algún lienzo de Tenorio, pero bien pudo seguir una obra empezada antes de su llegada al monasterio,

⁴⁹ Goy Diz, Ana. Tesis doctoral 1994. Universidade de Santiago de Compostela. p550-571.



Fig.146_ Claustro de Santo Domingo en Oviedo. Foto extraída de internet: <http://www.oviedo.fesd.es/node/428>



Fig.147_ Lienzo Norte existente del claustro de San Salvador de Lérez en Pontevedra.

por lo que se adaptaría en parte a la fábrica existente, sobre todo, al tener en cuenta que las arcadas que se encuentran al pasar la antigua portería del monasterio de Xunqueira de Espadañedo presentan un esquema constructivo ciertamente vinculable al de Tenorio: en su planta baja la basa es similar, su fuste es más pronunciado aunque igualmente liso y cilíndrico, y su capitel, aunque con un collarino de mayor desarrollo, se asemeja al de Tenorio. Los arcos en ambas fábricas son lisos y achaflanados, disposición que en principio no encontramos en ninguna otra fábrica gallega, y en su planta alta ambas disponen de columnas prismáticas. Todos estos indicios nos hacen plantearnos que Mateo López no fue el que trazó los claustros, sino que continuó las obras de los monasterios.

Será el claustro de Xunqueira de Espadañedo el único que analizaremos, puesto que en los tres claustros benedictinos, además de su dudosa autoría, se diluye el tipo hasta tal punto de quedar expuestos los lienzos como una amalgama de soluciones al gusto particular de cada monasterio o maestro de obras. Esto nos está indicando implícitamente que la orden cisterciense disponía de una organización edilicia mucho más plausible que la laxa benedictina en aquella época, como veremos en el capítulo referente a la Congregación de Valladolid.

Añadir también que solamente Lérez y Tenorio reedificaron sus iglesias, y únicamente Lérez realizó un segundo patio, aunque todo ello ya en pleno Barroco, conservando los otros dos monasterios sus preciosas iglesias románicas en las que aún se disponen techumbres de madera. Por lo tanto, debido a la manifiesta parquedad de estos cuatro monasterios concluimos que este tipo de claustro lo emplearon aquellos monasterios de menores recursos económicos.



Fig.148_ Claustro de San Pedro Tenorio en Cotovade.



Fig.149_ Lienzo Norte claustro de Sta Mª en Xunqueira de Espadañedo.

CLAUSTRO AUXILIAR DE STA Mª EN XUNQUEIRA DE ESPADAÑEDO

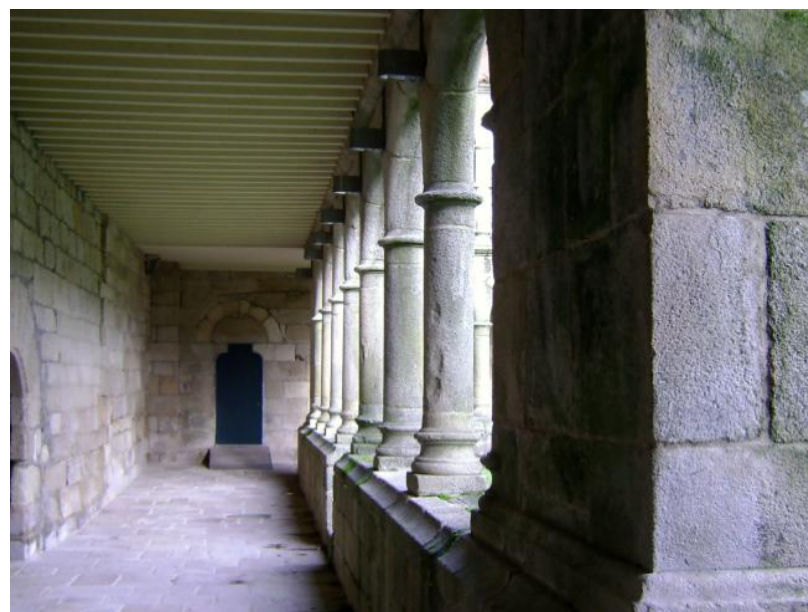


Fig.150_ Corredor claustro de Sta Mª en Xunqueira de Espadañedo.

Como ya se dijo anteriormente, subscribimos a Juan de Cerecedo como el maestro tracista de la obra, pero desconocemos el maestro de obra que intervino en esta fábrica⁵⁰. En cuanto a su cronología, entendemos que la fábrica tuvo que realizarse en fecha posterior al comienzo de su intervención en el monasterio dominico de Santo Domingo de Oviedo, en 1556, y del mismo modo, se realizaría en una fecha anterior a la década de los setenta, puesto que por entonces los claustros públicos ya no presentaban machones en las esquinas, sino arcos

⁵⁰ Goy Diz apunta, y probablemente así sea, la posibilidad de que el taller de Juan de la Sierra Buega haya realizado la sacristía y otras obras en este monasterio, por lo que también se le deba la construcción del claustro, hecho que lo avala la proximidad entre Xunqueira y Montederramo, aunque ciertamente los detalles constructivos que apunta como propios de de la Sierra son también asimilables al resto del círculo Cerecediano, por lo que tampoco éste es un dato concluyente.

arbotantes que unían los lienzos con el muro corredor. Por lo tanto, este claustro seguramente se construyó en la década de los sesenta.

Es un claustro de dos pisos que poseen el mismo ritmo y aire de austeridad en ambas alturas, no dejando dudas al respecto de que fue trazado unitariamente, puesto que incluso las columnas de ambas plantas responden a las mismas dimensiones y mismo patrón. Este claustro no posee contrafuertes ni bóvedas de crucería, sino que la techumbre se cubre con forjados de madera. Las arcadas inferiores están conformadas con arcos de medio punto sobre columnas elevadas encima de un alfeizar corrido, las arcadas superiores las conforman arcos carpaneles de tres centros siguiendo el ritmo que marcan las arcadas inferiores. Los encuentros de las pandas en ambas plantas se resuelven con machones para reforzar las zonas más vulnerables de la fábrica, puesto que aún no debía utilizar Cerecedo arcos arbotantes para solidarizar las arcadas del lienzo con el muro del corredor.

MÉTRICA

Del claustro de Xunqueira de Espadañedo sólo quedan en pie completamente las dos pandas Norte y Oeste, las arcadas inferiores de la Sur y los machones inferiores de la Este. A primera vista se comprueba que su panda Este no conforma ángulos rectos con las lindantes Norte y Sur, aunque esto hubo de ser circunstancia posterior a la traza inicial, una vez arruinado el claustro, por lo que analizaremos el claustro conforme a una traza inicial supuestamente homogénea en la que el claustro respondería con las mismas dimensiones de luces entre tramos a una planta rectangular de 7 arcadas en los lienzos Oeste y Este, y de 6 arcadas en los lienzos Norte y Sur.

El conjunto responde a un pie de 27,50cm, en donde

cada tramo posee una distancia a ejes de 7,50p, siendo resueltos los encuentros entre los lienzos con unos machones⁵¹, formando el prado una relación sesquiquinta 6:5 ($59,66/49,66=1,20$).

De la toma de datos métrica⁵² se desprenden las siguientes relaciones: La proporción resultante del espacio del corredor inferior es sesquitercia ($15,75/11,75=1,34$), mien-

51 Los machones que conforman los ángulos de los lienzos se disponen de menor recorrido los de las pandas Norte y Sur que los de las pandas Este y Oeste, pero ni siquiera entre ellos coinciden en medidas, existiendo ligeras distorsiones, aunque ajustamos las dimensiones de los mismos en busca de relaciones coherentes, así pues entendemos que las dimensiones de los machones en los lienzos Este y Oeste es de 5,50p, y en los Norte y Sur de 4,25p. Con ello obtenemos unos lienzos que por su cara interior medirían 63,50x53,50p, y un corredor de 87x77p.

52 En cuanto a sus partes individualmente, en la planta baja el alfeizar corrido responde a una altura de 3,75p. La arcada mide 10p de altura, donde la basa mide 1,25p de alto, y el capitel podríamos entender que tiene 1p si contamos la altura total de la piedra donde se encuentra el anillo perimetral que separa fuste de arcada. Para acabar conformando los 10p de altura de la arcada, tenemos un fuste de 4,58p y una altura de arco de 3,17p. El ancho del arco mide 1,25p, encontrándose por encima la cornisa, de 0,75p. En cuanto a la primera planta, se prescinde del alfeizar corrido, siendo la altura de la arcada 9,33p, donde mantiene la dimensión de la columna de 6,83p y reduce la altura del arco a 2,50p, siendo este de carpanel. En sección las capillas presentan en su planta baja un corredor de 11,75p de ancho entre el muro y las columnas, aunque si tenemos en cuenta solamente hasta el zócalo que recorre toda la galería, nos resulta un corredor de 11p.

tras, en el plano superior, la sección responde a una proporción sesquiquarta ($11,75/9,40=1,25$).

El lienzo en su cuerpo bajo, sin contar la cornisa, se presenta en relación dupla ($15/7,50=2$), mientras que en el cuerpo alto está a medio camino entre la proporción sesquiáltera y la medida cierta $\sqrt{2}$ ($11/7,50=1,46$), probablemente por resultar 11p una medida de mejor manejo en la obra que la que derivaría de cualquiera de las otras.

Esto nos plantea una posible composición del tramo, en la que según la distancia entre ejes se podría tener la altura de las plantas, es decir, que partiendo de una distancia entre ejes tal que x, la planta superior mide de altura $x\sqrt{2}$ y a inferior $x\sqrt{2}\sqrt{2}=2x$. Sería interesante estudiar esta posible composición en esta tipología de claustro pero lamentablemente la distorsión del tipo en las fábricas gallegas nos impide ahondar en esta suposición. Para poder emitir un juicio de valor consecuente sobre esta posible composición deberíamos estudiar también los claustros dominicos de Salamanca y Oviedo, junto al cisterciense de Santa María en Valdedios.



Fig.151_ Claustro de los aljibes en San Esteban de Salamanca.

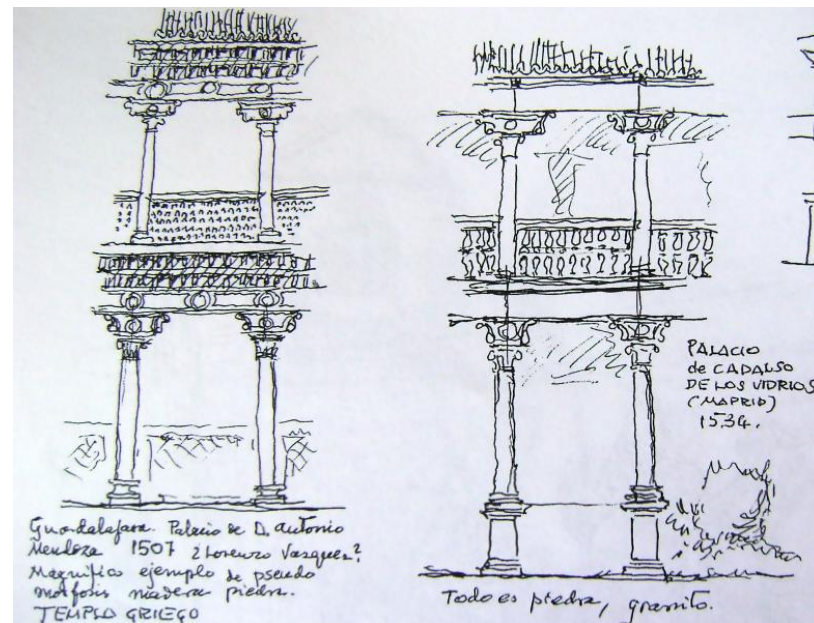


Fig.152_ Claustro de Mendoza en Guadalajara y de Cadalso de los Vidrios en Madrid. Dibujos realizados por Chueca Goitia en el libro El Plateresco, p42.

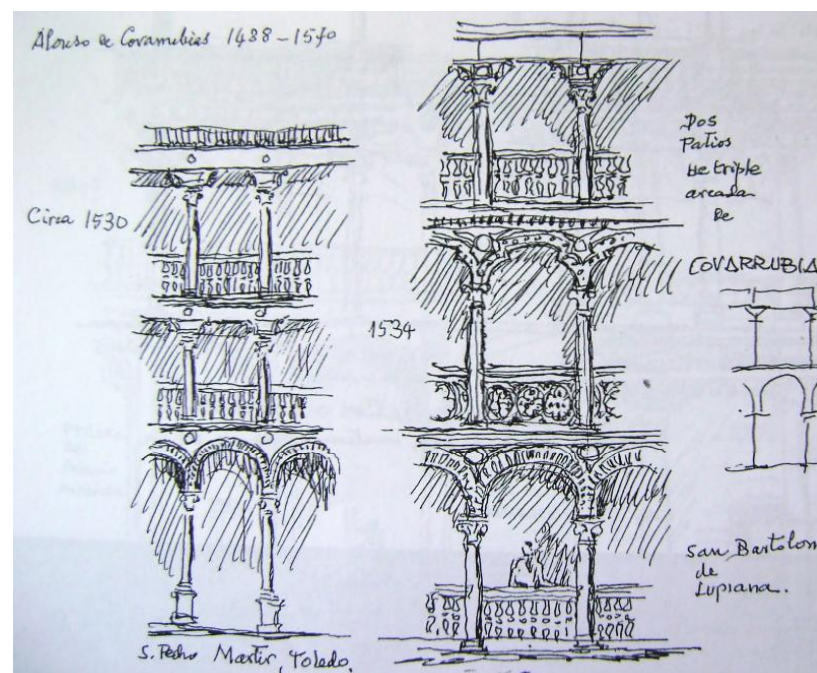


Fig.153_ Claustro de San Pedro Mártir en Toledo y de San Bartolomé en Lupiana. Dibujos realizados por Chueca Goitia en el libro El Plateresco, p43.

3ª TIPOLOGÍA: CLAUSTROS PÚBLICOS

La tercera tipología corresponde a los mal llamados claustros de la hospedería, que se construyeron en los monasterios cistercienses gallegos.

Estos claustros aglutinan varias funciones por lo que no se deberían definir solamente por una de sus atribuciones. Se llaman claustros de la hospedería porque derivan de la hospedería medieval que tenía cada monasterio para acoger a los visitantes o huéspedes, ésta no se desarrollaba en torno a un claustro ni estaba integrada en el conjunto monasterial sino que se disponía como un edificio cercano pero aislado. A partir de la entrada de los monasterios en la Congregación, se desarrollará esta función en un claustro integrado dentro del conjunto monástico. Pero en este claustro también se insertan otras funciones de carácter público como la portería, caballería, botica y en varios, los Colegios de Arte, Gramática o Teología, que a partir de ahora tendrán un carácter primordial en la estructura de la Congregación. Estos claustros, que por regla general se comenzaron después de los claustros reglares, se sitúan a continuación de ellos, hacia el Oeste, formando un ángulo recto con la iglesia, generando un espacio digno de acceso al monasterio que era a la vez representación del conjunto. Por su carácter multifuncional, abierto y más público que los reglares, creemos que sería más conveniente llamarlos

Claustros Públicos, ya que, aunque sea ésta una denominación más difusa que claustro de la hospedería, no limita las funciones que estas dependencias englobaron, cosa que sí sucede al llamarlos claustros de la hospedería, ya que su propia definición empobrece el significado y el carácter del claustro, sobre todo en aquellos que poseían Colegio.

En esta tipología insertamos los claustros públicos de los monasterios cistercienses de Leiro, Meira, Melón, Monfero, Montederramo, el claustro único de Ferreira de Pantón, y el claustro público del monasterio benedictino de Ribas de Sil, que tiene idéntica estructura que los anteriores, pero que analizaremos dentro del conjunto de los monasterios benedictinos.

Cerecedo aplica los esquemas de patios castellanos a sus trazas. Esta tipología parte inicialmente de patios como el del Palacio de Mendoza en Guadalajara, el del Palacio de los Vidrios en Madrid o el Palacio de los Orellana Pizarro en Trujillo, realizados en el primer tercio del siglo XVI, donde se realiza unaseudomorfosis con las zapatas de madera típicas que se transforman en piedra a modo de Templo Griego⁵³. Su tracista pudo haber sido Lorenzo Vázquez. Seguidamente en las décadas de los años 30 y 40 será Alonso de Covarrubias (1488-1570) el que evolucione este tipo con sus claustros de San Pedro Mártir en Toledo (1530), de San Bartolomé en Lupiana (1534), del Palacio Arzobispal en Alcalá de Henares (1535) y de los Dominicos en Ocaña, puede que bajo el influjo también de los grabados de los patios del Hospital Mayor de Milán de Filarete. En todo caso, los antecedentes últimos serían los claustros de Ocaña y de Trujillo, no sólo por las similitudes con la decoración del de Trujillo o por el ritmo binario del de Ocaña, sino sobre todo porque presentan

⁵³ Chueca Goitia, Fernando. El plateresco, imagen de una España en tensión. Fundación cultural Santa Teresa. 1998. p42.



Fig.154_ Claustro del Palacio de los Orellana en Trujillo. Foto extraída de internet: <http://losviajesdemami.blogspot.com.es/2008/02/extremadura.html>

una “*symetria*” en clara consonancia a la desarrollada en los claustros gallegos.

El tipo de claustro del que estamos hablando tiene dos alturas, empleando en la planta inferior como soporte columnas compuestas por basa, fuste liso y capitel pseudojónico, típico de la arquitectura castellana de la primera mitad del siglo XVI, llamados pilares alcarreños por ser de la Alcarria de donde se difundieron al resto de la península estos capiteles, que presentan collarín estriado y ábaco resaltado. Estos capiteles a su vez probablemente provendrían de cualquier grabado o estampa llegada de Italia, o mismamente del Codex Escorialensis, que justamente estaba en posesión de la familia Mendoza. Por su parte, la planta superior se dispone con arquerías donde se asienta una galería adintelada con zapatas. Ambas plantas rematan con un entablamento.

Ya centrándonos en los claustros desarrollados en Galicia, surgen dos excepciones: el claustro de Ferreira de Pantón, que se dispone solamente en planta baja, ello debido a sus limitaciones económicas. Y el claustro de Melón, que en su planta alta posee dos tipos diferentes de lienzos: el tipo alcarreño y el tipo trentino, que ya vimos en los claustros reglares.

Estos Claustros provenían de modelos italianos, por lo que claramente pertenecen a la tendencia italiana, a pesar de que cuando se hicieron en Galicia en la segunda mitad del siglo XVI ya no estaban copiando los modelos italianos sino aquellos realizados en España durante la primera mitad del siglo XVI, plenamente insertados en la tradición peninsular. Aún así siguieron evolucionando gracias a la notable influencia que ejerció sobre ellos el tratado de Serlio, por lo que esta tercera tipología de claustros responde a la tendencia italiana del Manierismo Serliano.



Fig.155_ Claustro de Santo Domingo en Ocaña. Foto extraída de internet.: <http://www.studyinspain.info/eventos/detalle/Semana-Santa-de-Ocaa/?l=es>



Fig.156_ Capitel del claustro público de San Clodio en Leiro.

EVOLUCIÓN DE LOS CLAUSTROS

En este caso, a diferencia de la 1ª tipología de claustros, no existe una evolución constante en ciertos parámetros estereotómicos de las fábricas, como sus arcadas o sus bóvedas, que nos permitan objetivizar la evolución de las fábricas. Ello se debe a que este tipo no permite en tal grado la variación de sus partes por tener la mayoría de sus elementos fijados, pudiendo variar solamente los puntos donde se centra la decoración, principalmente

basas, capiteles y zapatas, que marcan las pautas compositivas del conjunto, puesto que las dimensiones de tramos o alturas vendrán marcadas principalmente por la casuística individual de cada monasterio, que tendrá que inscribir el claustro de la hospedería en su conjunto fabril existente, homogeneizándolo a lo ya realizado.

En cuanto al estudio modular de las columnas, tanto inferiores como superiores, también constatamos que no siguieron una regla fija ni orden estipulado sino que cada claustro presenta su propia modulación.

El pie utilizado también varía según cada claustro. Si bien por un lado tenemos a Melón (1p=28,60cm) y a Monfero (1p=28,76cm) que utilizaron un pie de tamaño considerable, por el otro lado están los que utilizaron el pie castellano o una variante distorsionada del mismo: Ferreira de Pallares, Meira y Leiro (1p=27,86cm), Ribas de Sil (1p=27,72cm) y Montederramo (1p=27,54cm).

Es por medio de los patrones y molduras empleadas en los elementos constructivos gracias a los que podemos enlazar vínculos entre los claustros.

En cuanto a las basas del piso bajo, Ferreira de Pantón, Meira Melón, Monfero y Montederramo, coinciden en todos los elementos que las conforman, siendo las de Ribas de Sil un poco más sencillas y las de Leiro más elaboradas.

En cuanto a los capiteles sí se aprecian mayores variaciones puesto que un grupo lo conforman Leiro, Melón y Montederramo (aunque Melón difiere ligeramente), y otro, Ferreira, Meira y Ribas de Sil, con unos capiteles algo más toscos que los anteriores aunque en la misma línea, por su parte, los capiteles de Monfero, con un tallaje más austero, cambian totalmente la estética que profesaban el resto de claustros.

En la planta superior, las basas de Meira Melón, Monfero y Montederramo vuelven a coincidir, mientras que al igual que en la planta baja, las de Ribas de Sil son más sencillas y las de Leiro más elaboradas. Las zapatas de Meira, Montederramo y Ribas de Sil son iguales, las de Leiro, en su línea, más elaboradas y evolucionadas, y las de Monfero guardan el mismo formato que el resto, pero en una versión totalmente desornamentada. Aislada de las anteriores se sitúa la de Melón, que utiliza por un lado un capitel alcarreño, simplificando el modelo que ya encontramos en su planta baja, y por otro, en el tipo trentino, no se dispone capitel alguno.

Todos estos intentos de sistematización no nos aportan una estructuración cronológica fiable, aunque a grandes rasgos suponemos que Melón fue el primero que comenzó con esta tipología de claustro, ya que la planta superior, de tipo alcarreño, nos indica que el tipo de piso alto adintelado aún no se había consolidado, y en este mismo sentido, el de Monfero sería el último, por poseer una decoración de capiteles y zapatas que tienden a la abstracción del modelo, de época posterior. Justamente ambos claustros son los únicos que se apartan notablemente del pie castellano, por lo que en cierta medida, el patrón métrico que utilizaron ratifica que estos claustros fuesen realizados en los extremos de la secuencia temporal del conjunto. Entre medias de ambos se sitúan el resto de claustros, destacando la sofisticación en las molduras del de Leiro. Sin resolver las cronologías particulares de los claustros públicos de cada monasterio, podemos aproximar que el grueso de las fábricas se comenzó en la década de los sesenta y se terminó en la década siguiente. Cerecedo murió entre 1568 y 1570, por lo tanto, no hay nada en contra que nos prive de presentarlo como tracista general de este tipo de claustros.



Fig.157_ Lienzo Este del claustro público de Sta Mª en Melón.

CLAUSTRO PÚBLICO DE STA Mª EN MELÓN

Melón hoy en día solo posee los alzados completos, aunque sin techo, de dos pandas, la Este y la Oeste. También resta la planta baja del lienzo Sur y los arranques del Norte. Al igual que el claustro reglar, por la clara sintonía que profesan ambos, este claustro también se lo atribuímos a Bartolomé de Hermosa, que trabajaba aquí en 1578, ya que las plantas altas alcarreñas son tan similares que tuvieron que ser obra del mismo maestro de obras. Este claustro es el que más difiere del tipo que se dispone para todo el conjunto de claustros públicos puesto que los encuentros entre las alas se resuelven con machones, al igual que el de Xunqueira de Espadañedo, si bien es cierto que en este claustro se utilizan también arcos arbotantes para ligar las pandas con el muro del corredor; esto nos lleva a pensar que fue el primero de todos los claustros públicos realizados según este tipo en Galicia, ya que los siguientes, amparados por mayor pe-



Fig.158_ Lienzo Oeste del claustro público de Sta Mª en Melón.

ricia, prescindirán de los machones a la hora de conformar el encuentro entre los lienzos, resuelto sencillamente con una columna vinculada a ambos planos y arbotantes que unan los lienzos con los muros del corredor para contrarrestar esfuerzos.

En la planta superior Oeste el tipo realizado es el alcarreño, mientras que en la Este es trentino, la Sur también debía disponer el tipo trentino por lo que se desprende de los restos del machón. Obviamente no se proyectó el claustro con los dos tipos diferentes, sino que primeramente el claustro se ideó, en la década de los 50-60, con la planta superior alcarreña, realizando la panda Este y quién sabe si la Norte, y tras un largo parón, cuando se reanudaron las obras hacia la década de los 80, las circunstancias de la época ya no demandaba ese tipo de fábrica sino otra más austera y mural, a la que nombramos trentina, por realizarse muy probablemente bajo disposiciones que emanaban del Concilio de Trento.

Existe otra diferencia respecto al resto de la serie, y es que su entablamento no presenta el casetonado rehundido que el resto de los claustros sí presentan en su arquitrabe, por lo que a la hora de construir este claustro se entiende que el tipo aún no estaba definitivamente asentado. Como ya señalamos al comienzo, las tipologías que utiliza Juan de Cerecedo las recogió de los esquemas difundidos entre los maestros canteros del área castellana de la primera mitad del siglo XVI, en el caso de la tipología alcarreña, hay varios ejemplos en este sentido, aunque parece que su antecedente más directo pueda ser el claustro de las Bernardas de Salamanca, que presenta los encuentros de sus lienzos con columnas pareadas, posee un entablamento similar al de Melón, e incluso las columnas del piso alto se asemejan en ambos claustros. Entre sus diferencias más notables está el peto corrido

que sustenta todas las columnas de la planta inferior en las Bernardas, que en Melón no existe. Con todo, creemos conveniente vincular el claustro público de Santa María en Melón a un tipo desarrollado en Castilla que importa Cerecedo inicialmente a Galicia a finales de la década de los cincuenta o comienzos de los sesenta, pero que seguidamente en los otros claustros públicos evolucionará hasta reproducir en el Noroeste peninsular un tipo de mayor armonía que el presente.

MÉTRICA

El claustro es un cuadrado de seis arcadas por lienzo con machones de refuerzo en las esquinas. Tiene 10p de distancia entre ejes de arcadas, 4,50p de ejes en el machón y 12,50p hasta el corredor, por lo tanto 69p de lienzo y 94p contando de corredor.

Que el corredor tengan un ancho mayor que los ejes del lienzo va a ser una constante a lo largo de todos los claustros de esta tipología, con la intención de tener mayor superficie cubierta, ello provocará que todos los arcos arbotantes de unión entre los lienzos y el muro del corredor sean de carpanel de tres centros para así mantener la clave a la misma cota de los arcos del lienzo y cubrir una luz mayor.

Encontramos la medida cierta $\sqrt{2}$ dispuesta en el hueco entre las columnas de la planta baja ($12,25/8,70=1,41$)⁵⁴, al igual que en la relación que existe entre las dos plantas ($19/13,50=1,41$), tal como sucedía en el claustro de Xunqueira de Espadañedo, pero su proporción de la planta baja es ligeramente inferior a la dupla ($19/10=1,90$). Cada tramo es de alto 3,25 veces su ancho ($32,50/10=3,25$).

⁵⁴ El alzado mide 32,50p, de los que 19p pertenecen a la planta baja y 13,50p a la superior. Desglosando la planta baja, la columna mide 12,25p de altura, el arco 4,25p, y su ancho junto con el entablamento 2,50p. Por su parte en la planta alta la columna mide 7,75p, en ancho del arco 1p y el entablamento 2,75p.



Fig.159_ Lienzo del claustro público de Sta Mª en Montederramo.

CLAUSTRO PÚBLICO DE STA Mª EN MONTEDERRAMO

Como ya se comentó, no fue éste el primero de los claustros de esta tipología en comenzarse, pero sin duda es éste el máximo exponente de todos ellos por su concepción espacial, decoración y simbolismo.

Juan de la Sierra de Buega aparece como maestro del monasterio de Montederramo desde que hay constancia documental, en 1575 hasta su fallecimiento en 1595, por lo que hubo de ser el maestro de obras del claustro público ya que se finalizó en 1578, como reza en una de sus basas.

Este claustro, por su planta, modulación y decoración, se presenta en mayor consonancia con los castellanos de Ocaña y Trujillo que el resto de los gallegos, aunque su realización ya no es en clave plateresca sino totalmente serliana.

En el primer cuerpo de cada lienzo hay cuatro arcadas de medio punto con medallones en las trompas que recuerdan a los existentes en el patio de Fonseca y en los claustros reglares de Oseira y Sobrado. En su entablamento de remate resalta el friso, decorado con medias

cañas y rosas cuadrifolias, motivo recurrente que Cerecedo emplea en esta tipología, puesto que también aparecen en todos los capiteles alcarreños, dispuestos en los cuatro lados del ábaco.

En el segundo cuerpo se da un número doble de vanos, rematados con arquivoltas casetonadas y friso de mascarones y rosetas. El entablamento se apoya sobre zapatas jónicas decoradas con cabezas de querubines, rosas, flores de lis y otros elementos, que provienen igualmente de la arquitectura castellana.

La profusión decorativa y la factura de su labra, en contraposición a la del resto de los realizados en tierras gallegas en esta época, y la armonía que desprende este conjunto, en el que la arquitectura ejerce su papel de potencia ordenadora del espacio, hace suponer que en el claustro, además de su fin funcional, se pretendió tejer en él una trama de relaciones simbólicas a fin de que fuese parte activa en la enseñanza del Colegio de Artes y Teología al que se dedicaba el claustro, aparte, claro está, de sus otras muchas funciones públicas.

La ordenación del espacio nos transmite también su propia lectura, la malla en la que se inscribe cada lienzo nos aporta una relación 3:4, lo que viene a ser una proporción sesquitercia, o en términos musicales, una Quarta. Para la numerología bíblica, el 3 significa el Cielo, y el 4 la Tierra, por lo que podemos entender que la relación horizontal de 4 módulos, respecto a la vertical de 3, pone de relieve la relación de la Tierra con el Cielo, o sea, del mundo terrenal de los humanos, con el mundo celeste de Dios. Para llegar a ese mundo celeste, se debería entender perfectamente todo lo que el claustro nos transmite, desde la ordenación del espacio al programa iconográfico de tondos y antepechos, que justamente y no por casualidad, nos hablan de la Redención, por lo tan-

to, los colegiados tenían ante sí la verdadera escuela de Teología, que se impartía en las aulas de este claustro.

Cada lienzo tiene en su planta inferior 3 columnas y en la superior 7 columnas (sin contar las esquinas), números perfectos para los cristianos, y juntas forman la Decena. Al sumar las columnas de los cuatro lienzos de la planta inferior obtenemos el número 12, la docena, que responde a los apóstoles, al zodíaco y a la división del espacio temporal. Si a ello le sumamos las 28 columnas que suman los lienzos de la planta superior, obtenemos el número 40, que viene a simbolizar la Cuaresma⁵⁵.

El programa iconográfico se desarrolla a través de doce tondos inscritos en las enjutas de los arcos del primer cuerpo y dieciséis tarjetas sitas en los antepechos del segundo cuerpo, centrando su discurso en la Redención, donde Santa María juega un papel esencial como Corredentora. La advocación a la Virgen María, como todo monasterio cisterciense, hace que su figura esté muy presente a la hora de conformar el carácter simbólico del claustro. Así pues, recordando que este claustro es el de carácter más público del monasterio, por lo tanto el de su mayor representación cara el exterior, sitúan la figura de la Virgen María en el tondo central del ala Sur, que es el centro compositivo del lienzo principal, que se tiene enfrente cuando se entra al claustro.

López Vázquez⁵⁶ realizó un minucioso estudio del significado que se desprende de cada tondo o tarjetas, aclarando todos los pasos de la Encarnación, Redención y Corredención, así como los dones del Espíritu Santo.

⁵⁵ Limia Gardón. El claustro abacial o de la hospedería del ex-monasterio cisterciense de Montederramo. Una aproximación a su estudio. II Congreso Internacional sobre el Cister. Vol. III, p1432.

⁵⁶ López Vázquez, Jose Manuel. El Salvador y María/ Redención y Corredención: el programa iconográfico del claustro de la Hospedería del monasterio de Santa María de Montederramo (Ourense). Universidad de Santiago de Compostela. 2007.

Temáticamente cada ala está dedicada a una figura, así como dijimos anteriormente la Sur está dedicada a María, la Norte a Dios Padre, la Este a Cristo, el Salvador que introduce la luz al mundo, y la Oeste al Espíritu Santo.

MÉTRICA

Respecto a su estudio métrico, el claustro es un cuadrado de cuatro arcadas por lienzo, de 11p de distancia entre ejes de arcadas y 12p hasta el corredor, por lo tanto 44p de lienzo y 68p contando con el corredor.

Cada lienzo tiene una proporción sesquitercia ($44/33=1,33$), inscribiendo sus elementos compositivos principales, capiteles, tondos, tarjetas, dentro de la retícula que emana de las proporciones propias del lienzo.

El hueco de cada arcada inferior tiene la relación 5:3, que era la medida que comúnmente se utilizaba en vez de la áurea en las fábricas por su fácil manejo ($15,75/9,50=1,66$), el hueco de la planta superior es sesquiáltero ($6,33/4,25=1,49$) y la relación de la primera planta respecto a los ejes de las columnas es dupla sesquiáltera ($13,75/5,50=2,50$)⁵⁷.

En cuanto a las dimensiones generales de cada tramo del lienzo, el tramo inferior encierra la relación 7:4 ($19,25/11=1,75$), mientras que el superior tiene proporción sesquiquarta ($13,75/11=1,25$).

Cada tramo de lienzo marca una relación tripla respecto a los ejes de las arcadas del piso inferior ($33/11=3$). Entre ambas plantas existe la relación $\sqrt{2}$ ($19,25/13,75=1,40$), en sintonía con Xunqueira y Melón, pero su planta baja se aleja de la dupla a la que tendían los otros dos claustros.

⁵⁷ El alzado mide 33p, de los que 19,25p pertenecen a la planta baja y 13,75p a la superior. Desglosando la planta baja, la columna mide 11p de altura, el arco 4,75p, y su ancho junto con el entablamento 3,50p. Por su parte en la planta alta la columna mide 10,25p y el entablamento 3,50p.



Fig.160_ Corredor del claustro público de Sta Mª en Montederramo.



Fig.161_ Lienzo del claustro público de Sta Mª en Ferreira de Pantón.

CLAUSTRO DE STA Mª EN FERREIRA DE PANTÓN

Este monasterio femenino perteneció al monasterio de Santa María de Meira hasta 1596, que se desvincula de su matriz y se integra en la Congregación de Castilla. Por entonces ya tendría construido su único claustro.

Sorprende a primera vista que la planta baja esté construida en piedra y la alta en madera, pero es que la conservación de la iglesia románica ya nos indica la parquedad de este monasterio. Inicialmente se trazó el claustro solamente de cuerpo bajo, puesto que el remate de la cornisa de la planta baja está excesivamente inclinado, lo que indica que se realizó así por seguir la pendiente de la cubierta.

Al ser este claustro el único del monasterio, aglutina todas las funciones del regular y del público, la planta inferior pertenece claramente al tipo de claustros públicos, lógico si tenemos en cuenta que la realización del otro tipo de claustro era más costosa por tener que realizar mucha mayor fábrica. Siguiendo la línea económica percibimos que el alzado es con diferencia el más pequeño de cuantos se hicieron de este tipo. Las columnas son alcarreñas, aunque sólo las dos que marcan la entrada de la portería al claustro presentan un ábaco tallado, las arcadas son de medio punto con festón plano pero con moldurada sección que llega hasta la cornisa, la cual se resuelve de forma muy sencilla, sin contar con arquitrabe ni friso. La planta alta emula el ritmo de la inferior, siendo toda de madera menos el antepecho corrido de piedra sobre el que se asientan los pilares, que mediante zapatas soportan el entablamento superior.

MÉTRICA

Este claustro presenta una gran distorsión métrica, por lo

que los resultados obtenidos responden a la media de las dimensiones tomadas. Es de resaltar la arcada de la entrada, que presenta de forma notable una luz mayor que el resto, ello es algo que no debería estar presente en la traza inicial del claustro, por lo que no la tuvimos en cuenta a la hora de realizar los planos, ya que fue una decisión tomada por el maestro de la obra, puesto que así, cualquiera que entrase, se quedaría en primera instancia con buena impresión por las dimensiones de la arcada y por la talla más elaborada de sus capiteles.

El claustro tiene planta rectangular, con 6 arcadas hacia el prado en la crujía Este y Oeste, y con 9 arcadas en la Norte y Sur. El intereje es de 7,5p entre arcadas y de 10,66p en el corredor, teniendo por lo tanto un prado de 45x67,50p y un corredor de 66,33x88,84p.

La proporción que marca el corredor es sesquitercia ($88,84/66,33=1,33$), mientras que la del prado es sesquíal-tera ($67,50/45=1,50$), entre prado y corredor existe una relación geométrica interesante como se muestra en el plano, donde se relacionan a través de sendas semicircunferencias.

En cuanto a los alzados, solamente analizaremos el de la planta baja, por ser el piso alto resultado de varias restauraciones en el siglo XX.

Descontando la cornisa aparecen dos proporciones destacables, la dupla que marca la luz de la arcada con el alto del lienzo ($12,25/6,25=1,96$), y la medida cierta áurea que engloba cada tramo ($12,25/7,50=1,63$)⁵⁸.

Contando la cornisa, las dimensiones generales de cada tramo nos dan la relación 7:4 ($13,25/7,50=1,76$).

⁵⁸ La planta inferior mide 13,25p, de los que 8p pertenecen a la columna, 1p al entablamento y el resto al arco. El ancho del fuste es troncocónico, pero de media tiene 1,25p de diámetro, siendo la distancia entre columnas de 6,25p, o sea, 5 veces el ancho del fuste.



Fig.162_ Lienzo existente del claustro público de Sta Mª en Meira.

CLAUSTRO PÚBLICO DE STA Mª EN MEIRA

Hoy en día se conserva tan sólo parte del ala Oeste del claustro, destinada a dependencias municipales. Tenemos constancia documental que el claustro reglar de Meira lo contrató para su construcción Juan de la Sierra en 1585, entonces ¿El claustro público se realizó después que el reglar? Según los Estatutos de los Capítulos Generales de 1587 y 1590, la Congregación de Castilla disponía en Galicia de Colegios en Montederramo, Sobrado, Meira y Leiro⁵⁹. Es ya sabido que estos Colegios se ubicaban en torno al propio claustro público, por lo que cabe suponer que ya estaría hecho con anterioridad a 1587, y con toda certeza antes de comenzar el claustro reglar en 1585, puesto que no se realizarían los dos claustros simultáneamente. Además, el tipo trentino, que por aquel entonces recorría los pisos altos de los claustros, no aparece en el claustro público de Meira, por lo que

ésta razón estilística avala que el claustro se realizase en fechas anteriores al reglar, debido a que el antiguo claustro medieval se conservaría en buen estado, y hasta finales del siglo XVI no se vieron en la necesidad de cambiarlo, puede que auspiciados por la necesidad de otorgarle otra planta superior al claustro reglar para ampliar la capacidad de alojamiento.

Aunque a este claustro le falte el programa iconográfico que presenta el claustro público de Montederramo y difiera también en el número de arcadas y en las medidas particulares, ambos claustros son extremadamente similares, por lo que los debemos achacar a un único ejecutor material, tenemos por lo tanto a Juan de la Sierra de Buega como el autor material de ambos ya que realizó el claustro de Montederramo y se sabe que trabajó en el monasterio de Meira, eso sí, bajo trazas de Cerecedo, del que también existe constancia documental que realizó obras en dicho monasterio. Su fecha de construcción estaría en torno a las décadas de los 60-70.

MÉTRICA

Respecto a su estudio métrico, el claustro era un cuadrado de cinco arcadas por lienzo, de 9,50p de distancia entre ejes de arcadas y 13p hasta el corredor, por lo tanto formaba un cuadrado de 47,50p de lienzo y 73,50p de corredor⁶⁰.

La proporción áurea aparece en varias relaciones de la fábrica, está en las dimensiones generales de cada tramo de la planta baja ($15,50/9,50=1,63$), en el hueco de las arcadas ($13,12/8=1,64$) y en el hueco de la planta superior ($5,80/3,60=1,61$). Por su parte, las dimensiones generales de cada tramo de la planta alta nos dan una relación cercana a la sesquitércia ($13/9,50=1,36$).

Si tenemos en cuenta la concepción global de cada tramo, responde al igual que en Montederramo, a una proporción tripla ($28,50/9,50=3$), y si unimos los cinco tramos que conforman el lienzo resulta que cada panda engloba en sí misma la razón pentatercia ($47,50/28,50=1,66$), que era la puesta en obra que mejor se adaptaba a la medida cierta áurea, ya que en las fábricas suele prevalecer la aritmética a la geometría por su fácil manejo. Pasamos, por lo tanto, de los 4:3 de Montederramo por lienzo a los 5:3 de Meira, pero igualmente ambos claustros profesan una euritmia y symetría en mayor grado respecto al resto de las fábricas que conforman este conjunto.

La relación entre las dos plantas ya no sigue la medida cierta $\sqrt{2}$ que vimos anteriormente en Xunqueira, Melón y Montederramo, sino que aproxima sus alturas, relacionándose en proporción sesquiquinta 6:5 ($15,50/13=1,19$).

⁵⁹ Sá Bravo, Hipólito. El monacato en Galicia. La Coruña, Librigal. 1972. p85.

⁶⁰ El alzado mide 28,50p, de los que 15,50p pertenecen a la planta baja y 13p a la superior. La columna de la planta baja mide 9p de altura, la columna superior mide 10p. Los entablamentos también difieren bastante, mientras que el inferior no llega a 1p de altura, el superior responde a 3p de alto.



Fig.163_ Lienzo Este del claustro público de San Clodio en Leiro.

CLAUSTRO PÚBLICO DE SAN CLODIO EN LEIRO

El monasterio de Leiro se compone de una iglesia medieval, un claustro del siglo XVI que se corresponde con el tipo de claustros públicos y otro del siglo XVII que es claramente el reglar. Este tema lo planteamos inicialmente por la confusión existente en varios estudios, que los denominaron al revés.

Como en Meira, en este monasterio se realizó primero el claustro público, ello debido a que su claustro reglar medieval estaría en buen estado y no tendrían necesidad de modificarlo, pero pasado cierto tiempo, seguramente vista la incapacidad de acoger a todos sus miembros en sus antiguas dependencias medievales, el monasterio se vio en la necesidad de ampliar su claustro reglar, ya entrado el siglo XVII.

Que el claustro realizado en el siglo XVII es el reglar, es

algo indiscutible. Desde la esquina Noreste del corredor se accede a la iglesia por una puerta situada en el muro epistolar, en la nave siguiente al crucero de la iglesia, idéntica posición respecto a la iglesia que ocupan la mayoría de los claustros reglares gallegos, óptima para realizar las procesiones, por lo tanto, fuera de toda duda, por no hablar ya de que es el único de los dos que posee bóvedas pétreas, algo propio de los reglares.

La confusión viene al encontrarnos el claustro público construido al Este del claustro reglar, algo insólito en los monasterios gallegos. Esta variación, drástica en cuanto a la organización del monasterio, se debe sencillamente a la orografía del terreno, que no hacía aconsejable prolongar hacia el Oeste la fábrica monasterial debido al fuerte desnivel existente, por ello, el claustro público se sitúa al Este de la fábrica.

Puesto que el camino principal de acceso al monasterio llegaba del Oeste, se situó la portería en la fachada Oeste del claustro reglar, así pues, las marcadas funciones que se enclavan en cada claustro, en el caso particular de San Clodio de Leiro se entremezclaron, apareciendo la confusión entre los estudiosos del tema.

Del círculo de Cerecedo podemos asociar tres nombres a este monasterio: Hernando de la Sierra de Buega, Pedro de la Sierra y Simón de Monasterio. Obviamente Simón de Monasterio no hubo de realizar este claustro público, ya que su trayectoria es otra bien diferente, sin embargo sí que pudo haber trazado el claustro reglar ya que el lenguaje empleado en los alzados es totalmente ajeno a cualquier otro maestro cerecediano, aún así, fue realizado probablemente por Pedro de la Sierra, ya que las bóvedas de crucería que presenta son típicas del repertorio de los maestros cerecedianos de las dos primeras etapas, muy lejanas a los conceptos de Simón, con

lo que, siguiendo esta hipótesis, tendemos a pensar que Simón murió antes de realizar las bóvedas o se desentendió de la fábrica una vez que aportó las trazas, quedando la construcción en manos de Pedro, que construyó unas bóvedas a su gusto. Esta relación entre Simón y Pedro la rastreamos también en Montederramo y Melón, por lo que es factible que sus nombres también se unan en el monasterio de Leiro.

Hernando de la Sierra de Buega, hermano de Juan, es sin duda el que realizó el claustro público, puesto que la época en la que él estuvo como maestro de obras en San Clodio, las décadas de los 60-70, coincide con el estilo del claustro, dedicado también a Colegio de Artes. Hernando no se separa del tipo marcado por Cerecedo, realizado también por su hermano Juan en Montederramo, Meira y Castañeda, puede que junto a Hernando, aunque a día de hoy, a Hernando solamente se le vincula con Leiro, lo cual tiene su lógica al observar en el presente claustro unas basas y zapatas que difieren del resto por su mayor sofisticación en la labra y por la continuidad de sus molduras a lo largo de todo el claustro, tanto la superior de la zapata como la inferior de la basa.

Con ocho arcadas por lienzo, se presenta como el claustro público cisterciense de mayor tamaño en planta, pero también en altura, igualando al de Montederramo con 33p, y seguidos muy de cerca por el de Melón. Como hándicap, es el único de todos los de esta tipología que no presenta un ritmo binario de columnas en su planta superior, puesto que junto al de Meira, es el que menor distancia entre ejes posee.

MÉTRICA

El claustro es un cuadrado de ocho arcadas por lienzo, de 9,50p a ejes entre arcadas y 12,75p hasta el corredor,

por lo tanto 76p de lienzo y 101,50p contando con el corredor⁶¹.

Las proporciones que emanan del cuerpo inferior no son tan claras como en claustros anteriores, debido a la altura que le imprimió Hernando a las columnas de la planta baja, que pudo ser debida a que el claustro se tuvo que ajustar a cotas de fábrica existentes, por ello en la planta baja la relación de las dimensiones generales es mayor que dupla ($21/9,50=2,21$). El cuerpo superior está más controlado, así pues las dimensiones generales de la planta alta nos dan una relación sesquiquarta ($12,50/9,50=1,26$), y añadiéndole la imposta inferior obtenemos la medida cierta $\sqrt{2}$ ($13,37/9,5=1,41$). Las columnas forman un cuadrado de 9,50p (contando la moldura de remate de la zapata que en esta fábrica pasó a formar parte del entablamento) y el hueco que se genera entre ellas, el antepecho y el dintel, responde a la proporción sesquiáltera 3:2 ($8,10/5,40=1,50$).

Cada tramo del lienzo posee una gran esbeltez puesto que su ancho se inscribe en su alto 3,50 veces ($33/9,5=3,47$).

La relación entre las dos plantas no tiende a la aproximación en alturas como ocurría en Meira, ni tampoco se relacionan con la medida cierta $\sqrt{2}$, sino que las plantas se alejan en mayor medida que cualquiera de los claustros de esta tipología, con una proporción 7:4 ($21/12=1,75$).



Fig.164_ Corredor del claustro público de San Clodio en Leiro.

⁶¹ Debido a la restauración del claustro, no podemos otorgarle una dimensión con certeza a la altura total del claustro y en particular a su basa inferior. Contemplaremos que la basa mide 1,25p, así pues el alzado mide 33p, de los que 21p pertenecen a la planta baja y 12p a la superior. La columna de la planta baja mide 14p de altura, distribuidos en 1,25p de la basa, 11p del fuste y 1,75p del capitel. La altura del arco es de 4p mientras que el resto suma 3p. Por su parte la planta alta se dispone con una columna de 9,25p, donde la basa mide 1,25p, el fuste 6,25p y la zapata 1,85p, teniendo el entablamento 2,75p.



Fig.165_ Restos del claustro público de Sta Mª en Monfero.

CLAUSTRO PÚBLICO DE STA Mª EN MONFERO

Sobre el claustro público de Santa María de Monfero realizado en el siglo XVI se construyó otro en el siglo XVIII que lo absorbió y se expandió hacia el Sur, haciendo desaparecer al primigenio, aún así, tras la desamortización de 1835 a este último le sobrevino la ruina y hoy en día sólo resta poco más que el lienzo Sur de dicho claustro del siglo XVIII, pero también se aprecian restos del claustro del siglo XVI como son las ménsulas inscritas en los muros de los corredores y dos esquinas de los lienzos, que quizás se

encontraban embebidas en la fábrica del XVIII, y ahora están levantadas con los restos del antiguo claustro.

Ante la casi imposible situación de análisis crítico con la que a primera vista se nos presenta esta fábrica, pudimos ciertamente hilar un juicio de valor aceptable.

Como ya dijimos anteriormente, los capiteles de este claustro se presentan fuera de la línea alcarreña en la que se insertan todos los de los otros claustros de esta tercera tipología, y las zapatas, con una forma muy similar, se presentan austeras y abstractas. Pero el claustro en sí responde claramente a esta tipología, por lo que nos lleva a la conclusión de que este claustro lo construyó, bajo la traza de Cerecedo, algún maestro que no trabajó en los otros claustros públicos.

Juan de Herrera de Gajano trabajó en el monasterio de Monfero hasta 1575, año en que fallece, dejando inconcluso el claustro reglar, aunque dando prioridad a García de Velasco para que prosiguiese las obras, puesto que ya trabajaba en ellas. Si es clara la aportación de Herrera como maestro de obras en el claustro reglar, del mismo modo lo fue en el claustro público, a ello nos lleva el hecho de que en ambos claustros se empleó un pie casi idéntico y de dimensiones elevadas y poco usuales: 28,50cm en el reglar y 28,76cm en el público, y sobre todo que el piso alto de ambos es prácticamente idéntico.

MÉTRICA

Resulta inverosímil que a día de hoy podamos rastrear las trazas del claustro público de Monfero tres siglos después de su desaparición, pero en efecto, del plano ideal conjetural que hemos realizado tan sólo existe un desfase real de 20cm en los muros de las pandas Este-Oeste, y 1cm en los de la Norte-Sur.

El claustro sería de planta cuadrada y constaría de 5 arcadas por panda, de 11p entre ejes de arcadas y 12,50p en el corredor, con ello tenemos un prado de 55p y un corredor de 80p⁶².

En cuanto a las proporciones que emanan de sus partes destacamos la proporción sesquiátera del hueco de la arcada ($14/9,50=1,47$), la relación dupla entre los 7p que mide el fuste de la columna inferior respecto a la altura de arcada y de ésta a la zapata, ambas de 14p ($14/7=2$); además la planta alta forma un cuadrado entre la altura de las columnas y el ancho del tramo ($11/11=1$).

La relación entre las dos plantas tiende prácticamente a la igualdad de alturas, muy diferente al resto de los claustros, pero la proporción del lienzo sigue la dirección de Montederramo y Meira ya que la relación del tramo es tripla ($33/11=3$), por lo tanto, cada lienzo se compondrá en base a la proporción pentatercia 5:3 ($55/33=1,66$) como el claustro público en Meira.

Sorprende el hecho de que es el único de todos los claustros públicos realizados en los monasterios cistercienses gallegos que buscó la composición ideal de la planta tal y como se expresaba en el plano de Saint Gallen.

⁶² En el claustro público nos falta el entablamento superior, pero suponiendo que fuese el mismo que el de la planta alta del claustro reglar, obtenemos un conjunto con un criterio coherente a lo dispuesto en el resto de los claustros de este tercer tipo.

Así pues el alzado mediría 33p, de los que 17p pertenecen a la planta baja y 16p a la superior. La columna de la planta baja mide 9,15p de altura, distribuidos en 0,75p de la basa, 7p del fuste y 1,50p del capitel, siendo la altura de la arcada de 14p. El ancho del arco mide 1,25p y el entablamento 1,75p. Por su parte la planta alta se dispone con una columna de 11p, donde la basa mide 0,75p, el fuste 8,85p y la zapata 1,40p, y un entablamento de 5p.

CONCLUSIONES

Resulta extraño a la par de fascinante el hecho de que de un círculo de maestros pudiesen salir coetáneamente tipos tan dispares de claustros, y es que sorprende que Cerecedo proyectase indistintamente claustros Reglares y Públicos, con unas connotaciones formales tan encontradas, los Reglares imbuidos en el Manierismo tradicional, y los Públicos, de marcadas connotaciones serlianas.

Hasta ahora siempre se planteó el dudoso conocimiento que este círculo de maestros tenía sobre la tratadística italiana, lo cual necesariamente debemos desmitificar por entender que para la realización de los Claustros Públicos, y de la Sacristía de Sobrado dos Monxes, debían conocer cuando menos el tratado de Serlio.

Los claustros Públicos no fueron importados por Cerecedo directamente de Italia, sino que al igual que los Reglares, se apropió de modelos existentes en la península castellana realizados durante la primera mitad del siglo XVI y los modificó según las circunstancias de cada fábrica monasterial en la que trabajó⁶³.

⁶³ Desde esta perspectiva los claustros públicos podrían ser también entendidos como fábricas realizadas bajo el amparo del Manierismo Tradicional puesto que presentan una evolución clara de modelos ya asentados en la península ibérica y del mismo modo las circunstancias de cada monasterio hizo que estos claustros se ajustasen a ellas difuminándose a veces el discurso modular; aunque por otra parte los modelos españoles de los que parten fueron traídos de

Entendemos por lo tanto que fueron las propias Congregaciones las que, en busca del carácter simbólico de los claustros reglares, se apoyaron en construcciones de tendencia tradicional para, entre otras cosas, simular la bóveda celeste en sus bóvedas claustrales, ya que la tendencia tradicional les ofrecía unas cualidades que en ese momento no podían encontrar en el manierismo serliano, manierismo que por el contrario se adaptaba perfectamente a las necesidades de los claustros públicos al ser estos nuevos elementos arquitectónicos que no arrastraban concepciones simbólicas del Medievo, por lo que los maestros se adaptaron ante estas circunstancias a las necesidades de las Congregaciones y construyeron indistintamente aquello que les demandaron sin el perjuicio de cambiar de tendencia, algo que no entrañaba conflicto en la época, como bien argumentaba Cristóbal de Villalón en su *“Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente”*⁶⁴.

Habrà que esperar hasta la llegada del Manierismo Clasicista, a finales del siglo XVI, para que los claustros reglares puedan avanzar en sus planteamientos, sin perder con ello sus cualidades y simbolismo.

la península italiana y la eurtmia que estos claustros profesan está fuertemente arraigada en la concepción tratadística de la época.

⁶⁴ Villalón, Cristóbal de. *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*. Edición: La Sociedad de bibliófilos españoles. Madrid. 1898.

BIBLIOGRAFÍA

Abel Vilela, Adolfo de. La torre y los relojes de la catedral de Lugo. Dialnet. 1299685pdf.

A. H. R. C. Secc. Protocolos. Leg 1091. Ante Bartolomé Ruiseco.

Cacharón Mojón, Alberto. Montederramo, el poder monacal a orillas del Mao. 1988.

Casaseca Casaseca, Antonio. Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia1577). Junta de Castilla y León. 1988.

Castro Santamaría, A. Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento. Salamanca: Caja Duero. 2002.

Cerviño Lago, Josefina. Dos Monasterios Pontevedreses: Poio y Armenteira. <http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/8744/1/CC56art9ocr.pdf>

Chueca Goitia, Fernando. El plateresco, imagen de una España en tensión. Fundación cultural Santa Teresa. 1998

De Caso, Francisco. La construcción de la Catedral de Oviedo (1293-1587). Univ. Oviedo. Departamento de Historia Medieval. 1981.

Ferro Couselo, Xesús. Las obras del Convento e Iglesia de Montederramo en el siglo XVI-XVII. Boletín Auriense I. Ourense. 1971.

García Cuetos, M^a Pilar. Arquitectura en Asturias. 1500-1580. Dinastía de los Cerecedo. Real Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo. 1996.

González Cerecedo, J. A. Los Cerecedo. Una historia familiar en la Juanta de Voto. Madrid. 2010.

González García, Miguel Ángel, Nora González, María Jesús. La Ribeira Sacra: naturaleza, historia, arte y tradición. Caixanova, 2001.

González Echegaray, María del Carmen. Aramburu-Zabala Higuera, Miguel Angel. Alonso Ruiz, Begoña. Polo Sánchez, Julio J. Artistas cántabros de la Edad Moderna. Universidad de Cantabria. 1991.

González López, Pablo. Valoración del fondo documental del archivo de reino de Galicia relativo a la actividad artística de los monasterios cistercienses. 1498-1836. Tesis Univ. de Santg. de Compostela. 1986.

Goy Diz, Ana. Tesis doctoral. 1994. Universidade de Santiago de Compostela.

Goy Diz, Ana. El arte en tiempos de Miguel de Cervantes: apreciaciones sobre la arquitectura gallega. Artículo extraído del libro: El tapiz humanista. Actas del I curso de primavera IV centenario del quijote. Edita Ana Goy Diz. Cristina Patiño Eirín. Universidad de Santiago de Compostela. 2006.

Goy Diz, Ana. La arquitectura en Galicia tras la muerte de Juan de Álava: los maestros hontañonianos en el epílogo del tardogótico. Artículo extraído del libro: La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América. Ed. Alonso Ruiz, Begoña. Universidad de Santiago de Compostela. 2011.

Goy Diz, Ana. La arquitectura tardogótica en los monasterios de Celanova, Ribas de Sil y Montederramo. Artículo extraído del libro: Piedra sobre agua. El monacato en torno a la Ribeira Sacra. Opus Monasticorum IV. Coord. Enrique Fernandez Castiñeiras, Juan M. Monterroso Montero (eds.). Fund. Pedro Barrie de la Maza. 2010.

Goy Diz, Ana. Las sacristías monásticas del Renacimiento en Galicia: el caso de la Ribeira Sacra. pp121-161. Artículo extraído del libro: Entre el agua y el cielo. El patrimonio monástico de

la Ribeira Sacra. Opus Monasticorum V. USC, Editora Académica. 2012

Leirós Fernández, E. Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo. 1945. Nº16.

Limia Gardón. El claustro abacial o de la hospedería del exmonasterio cisterciense de Montederramo. Una aproximación a su estudio. II Congreso Internacional sobre el Císter. Vol. III.

López Vázquez, Jose Manuel. El Salvador y María/ Redención y Corredención: el programa iconográfico del claustro de la Hospedería del monasterio de Santa María de Montederramo (Ourense). Universidad de Santiago de Compostela. 2007.

Matila c. Ghyinka. El número de oro. Los ritmos. Editorial Poseidon, S.L., 1978, Barcelona. Segunda edición. (traducción al castellano).

Muñoz Jimenez, José Miguel. Arquitectos y maestros de obras montañeses en Galicia (siglos XVI y XVII). Artículo extraído de Revista del Centro de Estudios Montañeses. T 51. 1994-95.

Muñoz Jiménez, José Miguel. Introducción al arquitecto Simón de Monasterio (1573-1624). Dentro del libro: Altamira. Revista del Centro de Estudios Montañeses, Tomo LVII. Santander. 2001.

Pérez Costanti, Pablo. Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI Y XVII. Edita Consellería da Presidencia e Administración Pública. 1988. Reedición del libro de 1930.

Sá Bravo, Hipólito. El monacato en Galicia. La Coruña, Librigal. 1972.

Sánchez Esteban, Natividad. Pedro y Alonso de Tolosa, un plano y nuevos datos. Artículo extraído de: Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte. nº 3. Universidad Autónoma de Madrid: Departamento de Historia y Teoría del Arte. 1991.

Seijas Montero, María. Una mirada a la Ribeira Sacra en la Edad Moderna a través del monasterio cisterciense de Santa María de Montederramo. Pp201-224. Artículo extraído del libro: Piedra sobre agua. El monacato en torno a la Ribeira Sacra. Opus Monasticorum IV. Coord. Enrique Fernandez Castiñeiras, Juan M. Monterroso Montero (eds.). Fund. Pedro Barrie de la Maza. 2010.

Singul Lorenzo, Francisco. Monasterio de Santa María de Montederramo. Asociación para o Desenvolvemento do País do Bibeir-Ribeira Sacra do Sil, 2002.

Sojo y Lomba, F. Los maestros canteros de Trasmiera. Madrid, 1935.

Taboada/Tarrio. Mosteiros e Conventos de Galicia. VII • Da crise do monacato a finais da Baixa Idade Media ás reformas da Idade Moderna. Xunta de Galicia. 2001.

Vila Jato, María Dolores. O renacemento monástico en Galicia na época do renacemento.

CLAUSTROS BENEDICTINOS

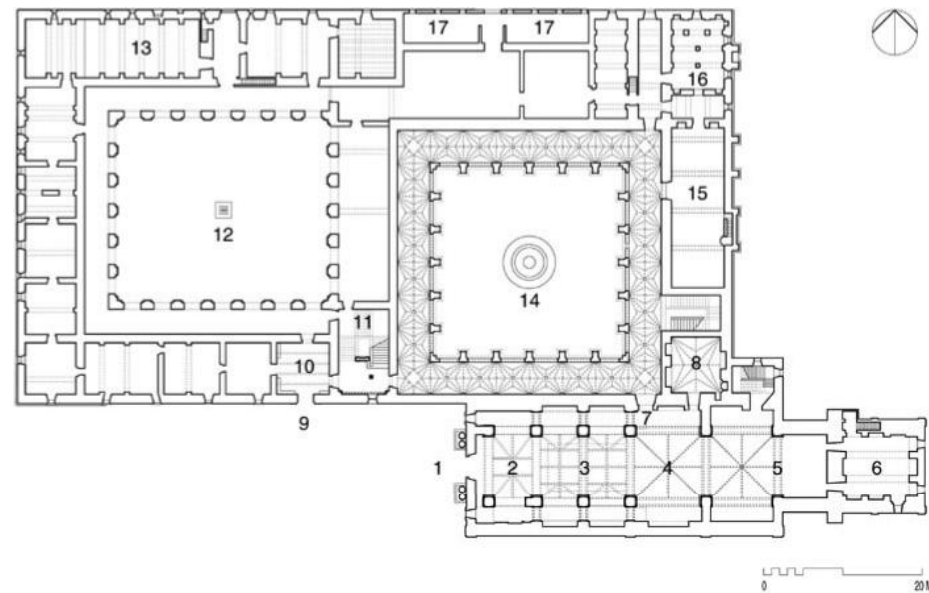


Fig.166_ Plano de San Juan de Poio. Extraído del libro: Taboada/Tarrío. Mosteiros e Conventos de Galicia. VII. Xunta de Galicia. 2001.

LA ORDEN BENEDICTINA EN GALICIA. LA CONGREGACIÓN DE VALLADOLID

Al igual que los monasterios cistercienses se agruparon en torno a la Congregación de Castilla gracias a la bula Quanta in Dei Ecclesia en 1487, los benedictinos lo harán en torno a la Congregación de Valladolid, y a groso modo seguirán las mismas pautas de centralización y sistematización, pero entre ellos hay diferencias considerables que marcarán su devenir a lo largo de este período:

Mientras el Cister aporta austeridad a sus abadías, los benedictinos se decantarán por el ornato y la opulencia.

Todas las plantas monásticas cistercienses son articuladas y orgánicas, mientras que varias plantas monásticas benedictinas gallegas presentan un conjunto unitario y contenido, como San Salvador de Bergondo, San Juan de Poio, San Salvador de Celanova, San Julián de Sa-

mos, San Estevo de Ribas de Sil y San Martín Pinario, lo que hace suponer que se realizó una traza general para cada conjunto monástico antes de comenzar las obras.

Por último se dio una diferencia, esencial para nosotros, entre estas dos Congregaciones en Galicia que fue la organización de la construcción de sus fábricas, puesto que en torno al Cister gallego se articuló un gran taller trasmerano que les permitió realizar cada fábrica de forma unitaria, sin cambios estilísticos ni formales, dotando al conjunto de las fábricas gallegas cistercienses de una unidad global a partir de los criterios dirigidos en última instancia desde la Congregación de Castilla. Esta organización fabril, por diversas circunstancias que iremos desgranando en las siguientes páginas, no se pudo consumir en la Orden de San Benito en Galicia, y ello nos llevará a comprobar que sus fábricas sufren continuas modificaciones que impiden lecturas unitarias, ya no del conjunto de los monasterios, sino de cada obra en particular.

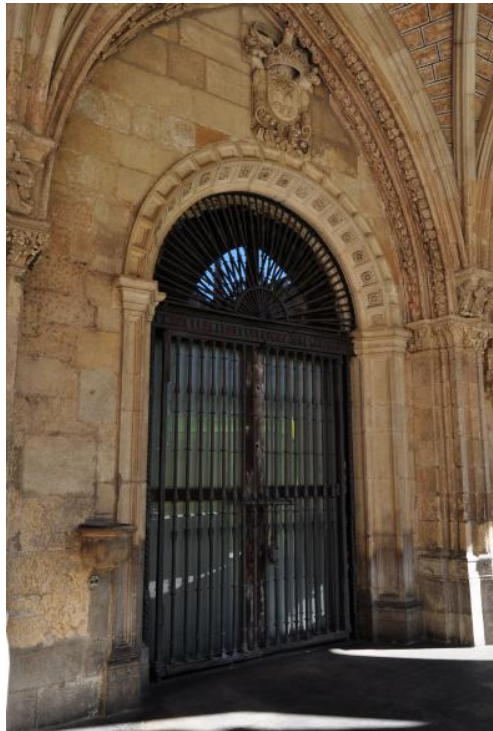


Fig.167_ Puerta de acceso a la escalera capitular del claustro catedralicio en León.

PROLEGÓMENOS

Exceptuando el monasterio de San Juan de Poio que vivía en la observancia regular manteniendo los preceptos de la Orden, el resto de abadías benedictinas gallegas poseían una situación de sus fábricas ruinosa y no cumplían la regla, sencillamente porque sólo vivían tres o cuatro religiosos en cada comunidad, insuficientes para poder desarrollar la regla.

Para poder llevar a cabo la adhesión de los monasterios a la regla, el obispo de Catania visitó las comunidades gallegas en 1490, tres años después de la bula *Quanta in Dei Ecclesia*. A este primer contacto le siguió el realizado en 1493 por el prior del monasterio de San Benito de Valladolid, Juan de Santa Cruz, que era al mismo tiempo prior general de la observancia. Consolidando la regla fray Rodrigo de Valencia en 1499¹. Todos los monasterios benedictinos gallegos se adhirieron a la regla de San Benito en torno al 1500, todos menos Poio, que como ya mencionamos anteriormente seguía fielmente la regla y no fue hasta 1547, tras continuas presiones, cuando finalmente se unió a la Congregación.

Desde 1547 hasta 1600, se levantaron los claustros reglares de las grandes abadías benedictinas. Alentados por

¹ Zaragoza Pascual, Ernesto. La música litúrgica en el monasterio de Celanova (siglos XII-XIX). p228. Tomo II. Extraído de Memoria Artis. Xunta de Galicia. 2003.

las disposiciones de los Capítulos Generales, los monjes acometieron, en apenas cinco décadas, la construcción de los claustros de Celanova (1550), Ribas de Sil (1562), Samos (1563), Poio (1564), Cotovade (1581) y Lézrez (1584). Hacia 1600 las obras estaban prácticamente terminadas, al menos en lo que se refería a los cuerpos bajos, en donde se encontraban las dependencias necesarias para la comunidad (refectorio, cocinas, librería y sala capitular).

Caso excepcional son los monasterios de San Vicente del Pino, que inició las obras por la iglesia en 1539, y el de San Martín Pinario, que comenzó en 1511 la construcción de dos claustros nuevos, que vendrían a completar los existentes.

Con ello deducimos dos cosas, por una parte, si bien comenzaron San Vicente del Pino y San Martín Pinario sus obras antes que el resto de las abadías benedictinas gallegas fue debido a que su situación económica era mejor que la del resto, lo cual no debía ser muy difícil debido al estado de ruina y abandono en la que la gran mayoría se encontraban antes de entrar en la Congregación, y por otra parte también se debe tener en cuenta que la Congregación naciera en 1487, por lo que tuvo por delante mucho trabajo en Galicia en cuanto a recuperar la observancia de la regla, reformulándola según sus propios ideales, y debía también recuperar a las abadías económicamente, tareas que le llevaron toda la primera mitad del siglo XVI, momento a partir del cual pudo comenzar a desarrollar una imagen tectónica común entre sus abadías gallegas, imagen que ya se venía formulando en otras regiones peninsulares con anterioridad.

En la otra esquina nos encontramos a San Salvador de Lourenzá, que acomete la remodelación de sus fábricas entre los siglos XVII y XVIII.



Fig.168_ Capiteles del pilar S.O. del claustro catedralicio en León.

LOS MAESTROS DE LA ORDEN BENEDICTINA

En Galicia, el asociacionismo que encontramos en la Orden del Cister en torno a la figura de Cerecedo, no se dio en la Orden Benedictina, debido a un cúmulo de diferentes factores que iremos desgranando a medida que presentemos a los maestros referentes en la edificación benedictina gallega.

JUAN DE BADAJOZ EL MOZO

Su padre, Juan de Badajoz el Viejo² es considerado uno de los principales representantes de la tradición gótica hispana enriquecida con las aportaciones de la corriente hispano-flamenca, que por entonces triunfaba en buena parte de la meseta, concretamente en el núcleo toledano de la mano de los Egas y Guas y en el foco burgalés gracias a los Colonia. Desde estos centros artísticos, las influencias irradiaron a otras zonas como Ávila y Palencia gracias a los Solórzano, o a León y Oviedo gracias a los Badajoz, que mantuvieron esa tradición hasta las décadas centrales del S. XVI.

Juan de Badajoz el Mozo completó su aprendizaje en el taller de alguno de los principales talleres de cantería del momento: Francisco de Colonia, Juan Gil, Juan de Ála-

² Goy Diz, Ana. La huella de Juan de Badajoz el Mozo en los claustros gallegos: el concepto de modernidad arquitectónica a mediados del siglo XVI. Extraído del libro: Arte benedictino en los Caminos de Santiago. Coord. Enrique Fernández Castiñeiras/ Juan Montero Montero. Xunta de Galicia. 2007. p460.

va, Juan de Rasines, Vasco de la Zarza o Juan de Orozco.

En 1525 es nombrado maestro de obras de la catedral de León, en sustitución de su padre y a las órdenes del prelado don Pedro Manuel (1523-1534), uno de sus principales mentores, iniciando una etapa que se extiende entre 1524 y 1535, en la cual introducirá en sus arquitecturas elementos de gusto plateresco donde no faltan soluciones decorativas de inspiración burgalesa y salmantina, derivadas del hacer de Diego de Siloé y de Francisco Colonia. A esta etapa corresponden obras como la escalera capitular (1525-1526), el arco de la capilla de San Andrés (1525-1533), el sepulcro de san Alvito (1527), el altar de Nuestra Señora de los Milagros (1526-1531), la reforma del claustro (1536-1550), el cierre coral (1529-1585), la pila bautismal (1534) o el oratorio sacristía (1531-1550), todas ellas en la catedral de León³.

Coincidiendo con la desaparición del obispo Pedro Manuel, se produjo un cambio en la evolución artística de este maestro que, en plena madurez, se despreocupa de su faceta de decorador para asumir proyectos muchos más ambiciosos en los que diseñará nuevas estructuras arquitectónicas.

A esta etapa, 1535-1552, corresponden los proyectos de los claustros para la Orden benedictina a través de los cuales define un modelo de patio que tendrá una larga vida. La decoración de los claustros ahora pasará de manos burgalesas a las borgoñonas y francesas de Juan de Juni, Juan de Angés, Guillén Doncel, o Juan Francés, que se ponen a trabajar bajo sus órdenes en el convento de San Marcos de León y probablemente en el claustro de la catedral leonesa.

³ Goy Diz, Ana. La huella de Juan de Badajoz el Mozo en los claustros gallegos: el concepto de modernidad arquitectónica a mediados del siglo XVI. Extraído del libro: Arte benedictino en los Caminos de Santiago. Coord. Enrique Fernández Castiñeiras/ Juan Montero Montero. Xunta de Galicia. 2007. p461.

A todas esas influencias de distinta progenie habría que añadir la presencia de elementos italianizantes, generalizados por influjo de las fuentes impresas.

El papel de Badajoz el Mozo en las obras era el de tracista, entendiendo a la arquitectura como la potencia ordenadora del espacio, dejando la decoración como un elemento extrínseco a sus trazas, elaborada por los propios tallistas de la obra si los tenía y sino en última instancia por los maestros de obra, ya que los elementos decorativos no se especificaban casi nunca en los contratos de obra que firmaba el arquitecto con la entidad, dándose con asiduidad la circunstancia de fábricas trazadas por un mismo arquitecto pero realizadas por personas de muy diferente procedencia, por ende, con influjos muy dispares, resultaban a la postre muy diferentes. Si bien es cierto que algunos arquitectos mantuvieron una línea decorativa propia utilizando elementos decorativos recurrentes en su obra, ello fue posible por llevar siempre consigo a los mismos tallistas o maestros de obras.

Juan de Badajoz fue el elegido para trazar y construir los nuevos monasterios benedictinos que los Capítulos Generales de la Congregación de San Benito de Valladolid demandaban. La Congregación recurrió a él desde 1532 hasta su muerte en 1552 para la reforma de los principales monasterios que la Orden tenía en los territorios del Norte de la Corona de Castilla, entre otros los de San Claudio de León (1532), San Vicente de Eslonza (1537), San Vicente de Oviedo (1540), Nuestra Señora de la Vega (1544), San Vicente de Salamanca (1540)⁴, San Zolito de Carrión de los Condes (1537)⁵ y puede que San-

⁴ Goy Diz, Ana. La arquitectura tardogótica en los monasterios de Celanova, Ribas de Sil y Montederramo. p18. Extraído del libro: Piedra sobre agua. El monacato en torno a la Ribeira Sacra. Opus Monasticorum IV. Enrique Fernández Castiñeiras, Juan M. Monteroso Montero (eds.). 2010. Fundación Pedro Barrie de la Maza.

⁵ Alcolea, Santiago. Vitalidad artística del Camino de Santiago en el siglo XVI. www.navarra.es

ta María de Irache (1540) que aunque se le atribuye a Martín Oyarzabal, su increíble parecido con San Zoilo nos invita a pensar que lo pudo diseñar Badajoz y construir Oyarzabal. En León realizó también el claustro de la catedral y prosiguió el del convento de San Marcos.

De entre todos ellos, como epílogo de su trayectoria sobresale el claustro reglar de San Salvador de Celanova (1550), que era la primera obra que contrataba en Galicia bajo el amparo de la Congregación vallisoletana.

Su prematura muerte, acaecida en 1552, tan sólo dos años después de firmar el contrato de la obra de San Salvador de Celanova, así como el hecho de que la ubicación del grueso de su taller se encontrara lejos de estas tierras, en una mancha peninsular que se extendía de León a Navarra, y sumado a la falta de un hombre, dentro del corporativismo de su círculo, que pudiese seguir con toda la edilicia contratada por Badajoz, hizo que la Orden Benedictina, en lo tocante a Galicia, se replanteasen contratar otro taller, esta vez local, para afrontar con garantías la gran reforma edilicia que tenían capitulada.

RODRIGO GIL DE HONTAÑÓN

Tras la muerte de Badajoz se solicita a Hontañón que realice un informe pericial para el monasterio de Celanova con el fin de tasar lo hecho y lo que quedaba por hacer, así como también dar otra posible alternativa edilicia o formal. Éste es el único documento hasta ahora que relaciona a Rodrigo con la orden benedictina en Galicia, del que no existe constancia que realizara trabajo alguno en fábricas benedictinas, por lo que nunca fue un hombre de referencia para la Congregación, aunque no por desprecio de la Congregación sino que debido seguramente a que las múltiples y grandes obras contratadas



Fig.169_ Claustro de San Marcos en León.

por Hontañón en toda la península se lo impedían, así pues recayó en Celanova por el hecho de que se encontraba cerca de la catedral ourensana, de la que era maestro mayor.

JUAN RUIZ DE PÁMANES

Hontañón, aunque tenía un número importante de obras contratadas en Galicia, también tenía el grueso de sus obras en Castilla, por lo que por aquel entonces derivaba las fábricas gallegas al maestro trasmerano Ruiz de Pámanes. Era uno de los maestros de confianza de Hontañón, formado a la sombra de sus proyectos, así pues se encargaba desde 1547 de las obras de reconstrucción de las naves la Catedral de Ourense y de consolidar el Pórtico del Paraíso, siguiendo las trazas presentadas al cabildo auriense por Rodrigo Gil en 1545.

Si bien es cierto que accede al claustro reglar de San Salvador de Celanova en 1560 gracias a Hontañón, se convertirá a partir de entonces en el maestro de confianza de los benedictinos en Galicia, monopolizando buena parte de los proyectos que se emprendieron en esta época.

En 1564 traza y comienza la construcción del claustro reglar de San Juan en Poio⁶. En 1566 trabajó en la reedificación de la abadía de San Esteban en Ribas de Sil⁷. En 1567 se le encarga la construcción del claustro de la enfermería y otras oficinas de San Martín Pinario⁸. En 1568 reforma la capilla mayor de la iglesia medieval de San

⁶ Pérez Costanti, Pablo. Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI Y XVII. Edita Consellería da Presidencia e Administración Pública. 1988. Reedición del libro de 1930. p. 493.

⁷ Goy Diz, Ana. El arte en tiempos de Miguel de Cervantes: apreciaciones sobre la arquitectura gallega. Artículo extraído de: El tapiz humanista. Actas del I curso de primavera IV centenario del Quijote. Edita Goy Diz y Patiño Eirín. Univ. Stg de Comp. 2006. p284.

⁸ Freire Naval, A., Aportación al estudio de la actividad artística del Monasterio de San Martín Pinario y sus prioratos entre 1501 y 1854, tesis de licenciatura inédita, Santiago, 1998, p. 7.

Paio de Antealtares. La última etapa de su vida la desarrolló en Santiago al ser designado maestro de obras de la Catedral en sustitución de Pedro Fernández, donde vivió hasta su fallecimiento en 1571.

JUAN DE HERRERA DE GAJANO

Las obras benedictinas recaen en 1571 en Herrera de Gajano, personaje que atesoraba en Galicia mayor prestigio que cualquier otro maestro: en 1566 fue nombrado maestro mayor de la catedral de Santiago, en 1570 maestro de obras de la ciudad compostelana, y ese mismo año pasa a controlar también las fábricas cistercienses gallegas. Este maestro fenece al poco de ocupar el puesto, en 1575, por lo que tampoco consolida su taller al frente de la orden.

Su edilicia benedictina comienza el mismo año de la muerte de Pámanes, prosiguiendo las obras del claustro y los cuartos adyacentes del monasterio de Celanova. También asumió el proyecto de construcción del desaparecido claustro de la enfermería de San Martín Pinario que trazara y comenzara Pámanes⁹.

MATEO LÓPEZ

En un momento en el que Galicia se resiente del vacío de maestros de cierta entidad, aparece Mateo López, que avecindado en Pontevedra desde 1566 dirigía el taller que su padre había iniciado décadas atrás. Este taller, por su dimensión se presenta como el único capaz de llevar coordinadamente la edilicia del conjunto benedictino, a la vez que su profusa decoración se acercaba al gusto de la Orden.

En 1576 contrata la obra del claustro reglar del monasterio en Celanova según las trazas de Hontañón. En 1580

⁹ A.H.U.S. Protocolos Notariales, Santiago, Gonzalo de Reguera, leg. 446 (1570), f.209 y ss. F. 215, f.221.



Fig.170_ Detalle del entablamento de acceso al claustro de San Salvador de Celanova.

trabaja en Poio sobre el claustro que diseñara Pámanes. En 1584 en San Salvador de Lérez. En 1584 en San Pedro de Tenorio en Cotovade. En 1589 en San Martín Pinario, donde traza y construye su iglesia. Y en 1599 trabaja en San Paio de Antealtares¹⁰.

BARTOLOMÉ FERNÁNDEZ LECHUGA

Nacido en Baeza en 1595. Se pudo haber formado como arquitecto en el taller de su padrino, que a la vez pudo trabajar en alguna obra como oficial de Ginés Martínez de Aranda. En 1616 era vecino de Granada. Se casa con Quintena de Vergara, la cual podría estar emparentada con la mujer de Ambrosio de Vico, ya que comparten apellido. En 1620 fue admitido en la fábrica de los Palacios Reales. Adiestrado en el arte de la cantería trabajó para el arquitecto Francisco Potes. Los enfrentamientos entre el maestro y los oficiales eran continuos, por lo que seguramente para progresar aceptó la propuesta de los benedictinos de Santiago a finales de 1625.

Su llegada a Santiago fue una inyección de savia nueva. Su manera de concebir la arquitectura, como una actividad intelectual, fruto del ingenio y la invención, poco o nada tenían que ver con la destreza y habilidad que los maestros de cantería de la zona demostraban en el manejo de la piedra. Su condición de teórico, tracista y arquitecto lo distingue tanto a nivel social como económico de sus compañeros de profesión, él constituye en Santiago un momento álgido de la primera mitad del siglo ya que introduce en la ciudad el gusto por las formas desornamentadas del manierismo clasicista andaluz.

De 1626 a 1630 solo trabajó en San Martín Pinario, don-

¹⁰ Goy Diz, Ana. El arte en tiempos de Miguel de Cervantes: apreciaciones sobre la arquitectura gallega. Artículo extraído del libro: El tapiz humanista. Actas del I curso de primavera IV centenario del Quijote. Edita Ana Goy Diz. Cristina Patiño Eirin. Universidad de Santiago de Compostela. 2006. pp303-313.

de trazó el claustro reglar, de 1630 a 1638 trabaja para el propio monasterio, la Universidad, el Cabildo, el ayuntamiento y las principales órdenes religiosas y cofradías. Entre sus amigos se encontraban el entallador portugués Francisco Dantas Franco y el gallego Bernardo Cabrera y su aparejador y colaborador más estrecho, Jácome Fernández el mozo. En 1637 Francisco de Potes fallece por lo que al año siguiente Lechuga es nombrado maestro mayor de los Palacios de la Alhambra, marchándose a Granada en la que permanecerá hasta 1644, año en que fallece¹¹.

En el panorama compostelano, la influencia del lenguaje cortesano había sido nulo hasta la fecha, la arquitectura de Lechuga resulta esencial ya que supone un primer punto de inflexión. En sus obras se aprecian nuevas máximas que serán defendidas por los maestros del primer barroco. La arquitectura de Lechuga se define esencialmente por sus valores tectónicos, los cuales soportan el peso estructural de la obra. El grado de especialización que se les conoce a los oficiales de la Alhambra contrastaba con el nivel de formación que tenían los maestros compostelanos de principios de siglo, ya que desde la desaparición de Mateo López y Martínez Aranda los talleres de la ciudad quedaran en manos de maestros de segunda fila que apenas sabían trazar.

DIEGO IBAÑEZ PACHECO

Nació en Noja, Cantabria, alrededor del 1600. De Cantabria se trasladó a Asturias donde permaneció algunos años, hasta que a principios de 1620 llegó a Galicia.

No fue un arquitecto que trabajase para un determinado promotor, sino que su ámbito de actuación se basó en ser el más cualificado en una determinada región, el

¹¹ Goy Diz, Ana. El arquitecto baezano Bartolomé Fernández Lechuga. Univ. Jaén, 1998. pp29-39.

Norte de Lugo, a donde no llegaron las novedades del manierismo clasicista.

Para la orden de San Benito trazó en 1637 el claustro de San Salvador de Lourenzá. También trabajó en el monasterio benedictino de Monforte de Lemos.

Pacheco no fue un arquitecto innovador ni precursor en el lenguaje que empleó sino más bien retardario si contemplamos el panorama nacional, pero si extrapolamos el lenguaje que empleó al lugar y momento en el que lo hizo, tiene gran valor al poseer este lenguaje gran novedad en las tierras del Norte de Lugo, a las que aún no llegara el manierismo clasicista. Además su figura nos resulta imprescindible para confirmar la tendencia modular que en esos años se estaba dando, de la que él era perfectamente conocedor y participe.



Fig.171_ Palacio de Carlos V en la Alhambra.

CONCLUSIONES

Debido a los diversos maestros y cuadrillas que trabajaron para la Orden de Valladolid en Galicia, los benedictinos no consiguieron formar un taller capaz de afrontar toda su edificación de forma coherente y unitaria. Como resultado, encontramos entre sus fábricas obras que se inscriben en la órbita de Juan de Cerecedo.

Analizaremos los claustros reglares de Celanova, Poio y Samos, por ser los que mejor representan la línea que la Orden benedictina quería imprimir en sus fábricas en la segunda mitad del siglo XVI, y también el claustro público de Ribas de Sil, que sigue en todo el tipo de claustro público cerecediano.

Ya entrado el siglo XVII, presentaremos el claustro reglar de San Martín Pinario y el de San Salvador de Lourenzá, por introducir ambos un nuevo lenguaje en Compostela y el Norte de Lugo respectivamente.



Fig.172_ Lienzo Sur del Claustro de San Salvador en Celanova.

CLAUSTRO REGLAR DE SAN SALVADOR EN CELANOVA

De entre todos los claustros reglares construidos en el siglo XVI en los monasterios gallegos, es el de San Salvador de Celanova el más desfigurado por las intervenciones posteriores acaecidas en su fábrica, pero pese a ello es sin duda alguna el claustro reglar más destacable.

Fray Alonso de Valladolid presidió la comunidad (1548-1550), y a él se debe la planificación teórica de todo el conjunto, con el desarrollo de dos claustros, siguiendo los modelos de las grandes abadías de la orden. Se encargó el proyecto de la obra en 1550 a Juan de Badajoz el mozo, iniciando las obras el abad Fray Pedro de Torrecilla (1550-1552), aunque Badajoz dispuso de poco tiempo para dirigir las, ya que la muerte le sobrevino apenas dos años después de firmar el contrato, cuando éstas se encontraban todavía en una fase inicial. Por lo que de su firma hoy día sólo se puede reconocer el piso inferior de la panda Este, eso sí, suficiente para atestiguar la gran valía del arquitecto.

Badajoz pretendía en Celanova reformular la tipología que con ligeras variaciones venía repitiendo en sus claustros. El claustro de Celanova es de planta cuadrada y se estructura en dos plantas, la inferior responde a ocho capillas por tramo, de las cuales seis conforman el prado. Las capillas de la panda Este se disponen todas con bóvedas de crucería, de las cuales las capillas centrales tienen un rampante curvo y sus terceletes dibujan una estrella de cuatro puntas y cinco claves, la central en el encuentro de los arcos diagonales y las secundarias en la intersección de los terceletes. El diseño de las claves circulares con forma de medalla sigue la línea formal de las realizadas en San Marcos de León y del claustro de la Catedral de Santiago.

Por su parte las capillas de las esquinas tienen un rampante llano siendo su dibujo el mismo que las anteriores, sumándole además unas ligaduras cóncavas, similares a las dispuestas en la Catedral de Santiago.

Los arcos diagonales de las capillas son de medio punto y se enlazan todos por un nervio longitudinal que recorre las capillas homogeneizando las ligeras variaciones de cota que se dan entre los diferentes elementos. Los terceletes y los perpiaños tienen el mismo ángulo de curvatura que los diagonales, de ahí que al tener ambos un recorrido menor, se intersecan en el nervio longitudinal formando un arco apuntado.

Los lienzos presentan arcos de medio punto peraltados, cuya moldura recorre toda la arcada y se dispone en un encuentro limpio con el alfeizar, sin poseer basa, marcando la línea a seguir en las realizaciones posteriores gallegas ya que encontramos el mismo detalle en los claustros reglares de Poio, Samos, Monfero y Oia.

Entre las arcadas se disponen los contrafuertes, de dise-

ño circular en las pandas Este y Oeste, y prismático en la Sur y Norte.

En el corredor, los capiteles pierden su carácter decorativo en favor de su función estructural y constructiva, al igual que las ménsulas, que se alejan de las utilizadas en la arquitectura tardogótica, de sección cónica y composición simple, utilizando en Celanova una repisa estructurada al modo de un pequeño entablamento de molduración clásica y sección semicircular con su correspondiente arquitrabe, friso y cornisa, presentando la particularidad de que disminuye su grosor a medida que nos aproximamos a la parte inferior¹², donde aparecen unos medallones que son la simplificación clara de los bustos que solían poblar la parte inferior de las ménsulas de Badajoz. Una faja recoge todas las ménsulas del corredor, siguiendo el dibujo moldurado de las mismas, y se requiebra enmarcando puertas y ventanas dispuestas simétricamente.

Este esquema claustral se completa con el piso alto, del que hoy en día no queda nada por las reformas barrocas pero del que sí sabemos cuál sería su aspecto inicial, debido a las condiciones de obra que firma en 1576 Mateo López. Este piso fue diseñado con una galería de cubierta adintelada de ritmo binario, en el que existía una adaptación a la organización canónica de los órdenes clásicos al disponer basas y capiteles jónicos muy bien labrados en su traza¹³.

Por lo tanto observamos claramente como se simplifica-

¹² Goy Díz, Ana. La huella de Juan de Badajoz el Mozo en los claustros gallegos: el concepto de modernidad arquitectónica a mediados del siglo XVI. Extraído del libro: Arte benedictino en los Caminos de Santiago. Coord. Enrique Fernández Castiñeiras/ Juan Montero Montero. Xunta de Galicia. 2007. p469.

¹³ Gómez García, Laura. Valoración del fondo documental del Archivo de Reino de Galicia relativo a la actividad artística de los monasterios benedictinos. 1498-1836. Tesis de licenciatura inédita. Universidad de Santiago de Compostela. 1994. pp151-153.

ron los sintagmas ornamentales en favor de un lenguaje estético bien definido y de gusto renaciente imponiéndose ahora la estereotomía del claustro sobre la decoración, que se depura hasta hacerla partícipe de la construcción antes que verla como un elemento escultórico, recurso que en décadas anteriores poblara los claustros badajocianos.

Badajoz, que inició sus proyectos claustrales desde el gusto por una decoración plateresca como signo de modernidad y renovación estética, llegó, al igual que Hontañón, a la desnudez y simplificación de sus planteamientos, puesto que ambos eran partícipes de un cambio de tendencia en la sociedad de los cincuenta, y ambos lo interpretaban desde un lenguaje profundamente enraizado en la dinámica constructiva peninsular, pero no por ello aislado de las influencias contemporáneas. Dicho de forma más clara, el plateresco no lo echó ningún arquitecto como se sugiere de Hontañón, ni incluso Herrera o el Escorial. El plateresco se terminó fugazmente de forma natural, tal como llegara, puesto que la sociedad de mediados del siglo XVI ya no lo demandaba.

AUTORÍA DE LAS OBRAS

BADAJOZ

No tenemos certeza de cuanta fábrica levantó Badajoz en los dos años de los que dispuso, pero lo que sí sabemos es que se empezó por la esquina Noreste del claustro, prosiguiendo por la crujía Este, en la que se disponen unas mismas características estereotómicas y de ornato.

HONTAÑÓN

Como ya se dijo, Hontañón, tras la muerte de Badajoz, se personó en el monasterio de Celanova para realizar un informe pericial con el fin de tasar lo hecho y lo que quedaba por hacer, así como también dar otra traza edilicia, de la que hablaremos en su momento.

PÁMANES

Juan Ruiz de Pámanes, gracias a Hontañón, se hizo con la dirección de las obras¹⁴, y continuó trabajando en la

¹⁴ Goy Diz, Ana. La arquitectura en Galicia tras la muerte de Juan de Álava: los maestros hontañonianos en el epílogo del tardogótico. Artículo extraído del libro: La arquitectura tardogótica caste-

galería oriental y en los cuartos más próximos, donde se encuentra el refectorio, el ante-refectorio y la cocina.

HERRERA

En 1564 las tareas constructivas se paralizaron a raíz del enfrentamiento surgido entre los monjes y el abad, y no pudieron reiniciarse hasta unos años más tarde; pero para entonces Juan Ruiz de Pámanes ya había muerto, y para ocupar su lugar fue contratado, en 1571, Juan de Herrera de Gajano que continuaría la obra de esta galería y comenzaría con el paño Sur, donde es posible rastrear el mismo tipo de decoración en las ménsulas de los tres primeros tramos del muro.

Por lo tanto, no se sabe donde comienza y termina la obra, tanto de Badajoz como de Pámanes o de Herrera, pero lo que es cierto es que Badajoz dispuso un diseño que Pámanes y Herrera no modificaron en su intervención.

MATEO LÓPEZ

Es ciertamente interesante el documento que firma en 1592 el abad Fray Pedro de Medrano¹⁵, donde se dice que Mateo López contrató la obra de 1576 según las trazas de Rodrigo Gil de Hontañón. Si algo está claro una vez recorrida la planta baja del claustro es que se siguieron dos criterios claramente diferenciados, por un lado tenemos al paño Este y parte del Sur, y por otro el resto del corredor. El paño Este fue realizado por Badajoz, Pámanes y Herrera, y el resto lo realizó López, por lo tanto no es posible que Hontañón elaborase unas trazas que desoyesen Pámanes y Herrera, y que realizase correcta-

llana entre Europa y América, ed. Alonso Ruiz, Begoña. Universidad de Santiago de Compostela. p128

¹⁵ Gómez García, Laura. Valoración del fondo documental del Archivo de Reino de Galicia relativo a la actividad artística de los monasterios benedictinos. 1498-1836. Tesis de licenciatura inédita. Universidad de Santiago de Compostela. 1994.

mente López dos décadas después, por ello está claro que Mateo López no siguió las trazas de Hontañón sino que las modificó según creyó conveniente.

Quedaría la duda, a tenor del documento que afirma que Mateo sigue las trazas de Hontañón, de pensar que el diseño de la panda Este es de Hontañón en vez de Badajoz, pero más bien entiendo que lo que él hizo fue, por decirlo de algún modo, una actualización del contrato de obra, donde se describiría en qué fase estaban las obras y la descripción de qué restaba por hacer a partir de entonces, que sería la mayoría.

En 1576 fue Mateo López el que reimpulsó la construcción del claustro, completando lo realizado en la crujía Meridional, avanzando de Este a Oeste, concluyendo el tramo en 1582 como se aprecia en la fecha gravada en la bóveda Suroccidental. Continuó por la crujía Occidental, rematándola en 1589, ya que es la fecha que se gravó en la bóveda Noroccidental, y finalmente se terminó la galería Septentrional en 1595, puesto que es la fecha que aparece grabada en la cuarta capilla de la panda Norte.

¿Qué sucede por lo tanto con las capillas quinta y sexta de este paño Norte? Se ha dicho que podrían haberse realizado al comienzo de las obras del claustro, al igual que las tres primeras capillas del lienzo Sur; pero si bien las ménsulas que recorren el muro de estas capillas responden al mismo ornato que las que encontramos en la panda Este, y por lo tanto sí que podemos afirmar que fueron realizadas por uno de los maestros anteriores a Mateo López, no es menos cierto que las ménsulas inscritas en los pilares de las capillas quinta y sexta de este paño Norte responden ya al modelo existente en la totalidad de las pandas Sur, Oeste y Norte, ya que se aprecia un incremento significativo de tamaño y calidad de los elemen-

tos decorativos respecto a las bóvedas del corredor Este, siendo mayor la diferencia en las claves. Por lo tanto la fecha en la cuarta capilla de la panda Norte viene dada por la imposibilidad de disponerla en la esquina Noreste, que fue por donde se inició la obra, por lo que se optó por poner la fecha en el medio del corredor Norte.

En cuanto al método de trabajo empleado, cuando menos en este claustro, es conveniente recordar que las pandas se fueron contratando individualmente, en nuestro caso primero la Este, luego la Sur, la Oeste y por último la Norte, por lo que tiene mayor sentido empezar un lienzo claustral por una capilla de esquina y avanzar en un sentido.

Por todo ello concluimos que la panda Este fue realizada siguiendo las trazas de Badajoz, construida por él mismo, por Pámanes y Herrera; mientras que las pandas Sur, Oeste y Norte las realizó Mateo López distanciándose del proyecto inicial, si bien es cierto que parte de los muros del corredor ya estaban realizados, como se aprecia por las ménsulas de los corredores, no por ello se habrían realizado bóveda alguna ni arcadas de lienzo. A este respecto nos puede llevar a confusión que las arcadas de los lienzos de las capillas que lindan con el paño Este muestran idéntico intradós que la citada crujía, pero esto viene impuesto por la realización inicial del pilar de la esquina, que imposibilita diseñar el arco con su intradós en ángulo recto, como el resto de los realizados por Mateo López. Tanto la estereotomía de la bóveda como su estética, y la decoración de las ménsulas de los pilares, no dejan dudas al respecto de la autoría de dichas capillas. Por ello mismo son llamativos los pilares lindantes con la panda Este que diseña Mateo, que se adaptan por un lado a lo realizado por Badajoz y por el otro a lo que Mateo quería realizar a partir de ese momento.



Fig.173_ Esquina N.E. del Claustro de San Salvador en Celanova.



Fig.174_ Esquina S.O. del Claustro de San Salvador en Celanova.

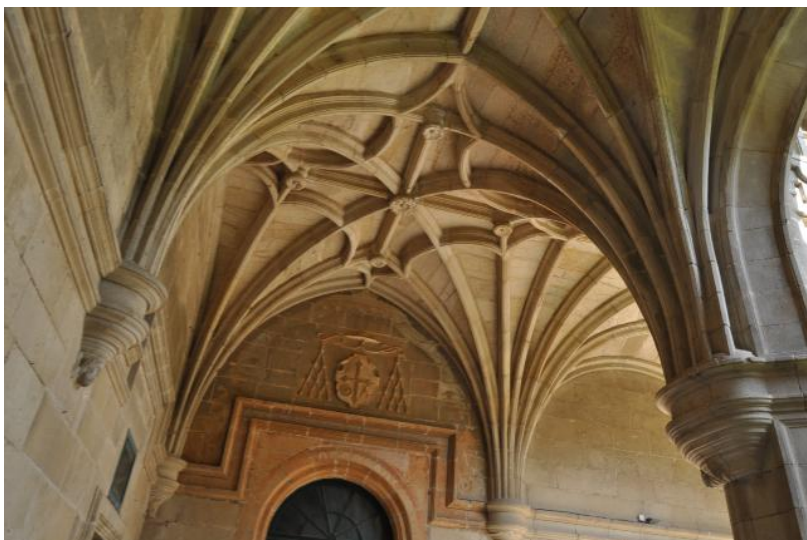


Fig.175_ Capilla N.E. del claustro de San Salvador en Celanova.

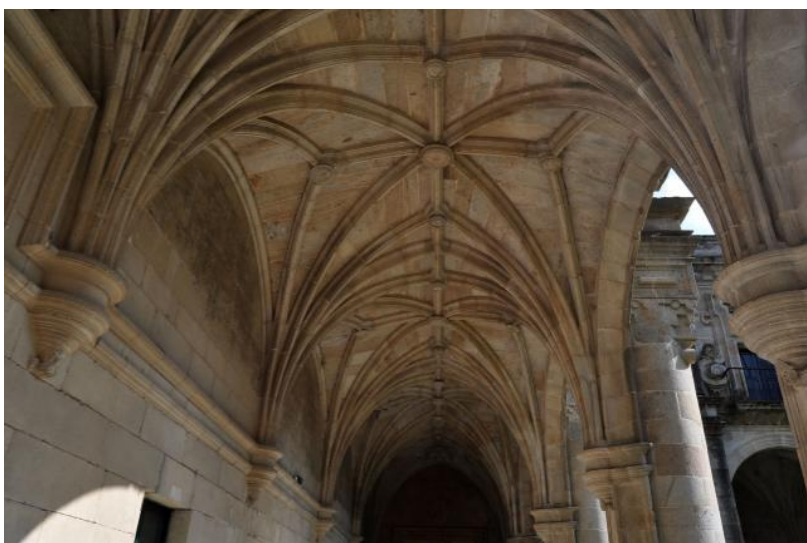


Fig.176_ Corredor Este del claustro de San Salvador en Celanova.

EL PROYECTO DE JUAN DE BADAJOZ

Para rastrear su proyecto debemos prestar especial atención a la panda Este, que es la que seguía su diseño, puesto que consideramos improbable que Hontañón introdujese modificaciones en este ala ya que se mantiene el tipo que Badajoz utilizó para las abadías benedictinas, y los cambios que se realizan respecto a sus anteriores fábricas no han de ser atribuibles a Hontañón, sino a una progresión en su forma de solucionar y ver los espacios, puesto que sin duda, era Badajoz el arquitecto más cualificado por aquel entonces en esta tipología claustral, atesorando la mayor experiencia y bagaje posible.

Dos son las novedades que Badajoz emplea en este claustro en relación a la línea que él mismo había marcado para los claustros benedictinos. La primera es la

inusual forma con la que presenta sus contrafuertes, teniendo la panda Este y Oeste contrafuertes de sección circular, y la Norte y Sur cuerpos prismáticos¹⁶, solución única en Galicia y que responde a planteamientos estéticos. La segunda gran novedad es que las arcadas del lienzo presentan un intradós en ángulo, abriéndose hacia el corredor. Esta novedad, de gusto exquisito, responde a la intención de conseguir un diálogo fluido entre los lienzos que dan al prado y las bóvedas del corredor, o sea, entre el interior y el exterior. Ello será factible haciendo partícipe del diseño a varios elementos de la fábrica: por un lado las seis capillas centrales las realiza en rampante curvo, con lo cual, rebaja notablemente la cota del arco formero respecto al centro de la bóveda, consiguiendo un arco formero de medio punto, y por otro lado, peralta los arcos de los lienzos para que la clave llegue a una cota superior, de tal forma que, sumando todo ello al ángulo que forma el arco del lienzo en su intradós, obtenemos que el arco formero de la bóveda pasa a ser parte de la propia moldura interior del intradós del arco del lienzo, con lo que se rompe en este claustro la disonancia entre estos dos elementos y se configura una transición entre el interior y el exterior fluida y equilibrada, afianzada además, al poseer cada pilar un capitel corrido del que arrancan los arcos de los lienzos y en el que se enmarca la ménsula de arranque de las bóvedas. Ésta resolución espacial, a mi entender, consigue en Celanova la cota evolutiva más alta en este tipo de claustros reglares con bóvedas de crucería.

¹⁶ En las condiciones de obra que firmaron en 1572 el prior con el veedor Rosendo de Murga para continuar la obra del claustro, se especifica que los contrafuertes que se han de hacer en el cuarto occidental sigan el modelo de los que están hechos en naciente, y del mismo modo se estipula que en la fachada Sur sean prismáticos. Goy Diz, Ana. La arquitectura tardogótica en los monasterios de Celanova, Ribas de Sil y Montederramo. p24. Extraído del libro: Piedra sobre agua. El monacato en torno a la Ribeira Sacra. Opus Monasticorum IV. 2010. Fundación Pedro Barrie de la Maza.

Pero aún no se acaba aquí la magnífica relación en que los elementos se disponen, está claro que Badajoz innova en este claustro para conformar la expresión máxima de unidad, pero también se sirve de lo existente en el panorama y utiliza indiferentemente el rampante llano y curvo para proseguir su discurso espacial, así, alejándose del debate continuo e infructífero que desde principios de siglo existía sobre si realizar el rampante curvo era más novedoso que el rampante llano, Badajoz combina ambos: en las seis capillas centrales utiliza el rampante curvo, como ya explicamos anteriormente, y en las capillas de las esquinas utiliza el rampante llano, de esta forma consigue que el nervio longitudinal que recorre las bóvedas no varíe de cota al llegar a las esquinas y visualmente se presente un espacio interior unitario.

Cada capilla o tramo comprendido entre arcos perpiaños presenta una planta que tiende a la cuadratura. En sus bóvedas emplea un dibujo de estrella de cuatro puntas compuesta por arcos diagonales y terceletes, unidos por ligaduras en forma de cruz, sobre las que se inscriben cinco claves, todos los tramos están unidos por un nervio longitudinal que a una cota aproximadamente constante recorre y unifica el corredor. Las capillas extremas tienen además unas ligaduras cóncavas que van de formeros a perpiaños, sin cruzarse con las claves. Sus arcos diagonales, terceletes y perpiaños presentan la misma curvatura que parte del arco diagonal, que es un arco medio punto, por lo que perpiaños y terceletes son apuntados. Los formeros tienen diferente curvatura, como ya hemos explicado, siendo arcos de medio punto.

Por su parte, el piso alto del claustro, del que hoy día nada queda tras la reformulación barroca, se diseñó con un sistema binario de galerías adinteladas entre las cuales se dispondrían los medallones. Como remate se

utilizaría una cornisa, sin crestería, y para su decoración se emplearían candeleros como motivos¹⁷. Esquema que sigue lo realizado en los claustros de Santa María en Ira-che, San Zoilo en Carrión de los Condes y San Marcos en León.

En Juan de Badajoz el mozo existió una clara evolución a lo largo de su intensa vida laboral. Inició con su faceta decorativista en la Catedral de León, remanente apreciable en sus primeras intervenciones claustrales como el propio de la Catedral de León o el de San Zoilo en Carrión de los Condes, y finalizó su obra con una valoración del espacio de forma muy diferente, proyectando arquitecturas en las que la estructura y la construcción marcan el carácter intrínseco de la fábrica. Por lo tanto, Badajoz parece que siguió una línea evolutiva al igual que otros arquitectos de renombre, donde el gusto plateresco dejó paso a una aproximación más plausible del mundo itálico (como puede observarse en el claustro de San Marcos en León), llegando finalmente a una valoración estructural, en donde la decoración se minimiza, y que Casaseca¹⁸ ha dado en llamar purista.

Ciertamente, Juan de Badajoz el mozo, que ya se hizo llamar "arquitecto" y "artífice"¹⁹ en 1545 en el monasterio de San Pedro de Eslonza y en 1549 en la sacristía de San Isidoro de León respectivamente, trabajó este claustro de San Salvador de Celanova desde una concepción profundamente manierista al utilizar contrafuertes prismáticos contra circulares, al no separar claramente el interior del exterior, al poner doble ritmo en la planta superior y al superponer los órdenes utilizados.

¹⁷ Gómez García, Laura. Valoración del fondo documental del Archivo de Reino de Galicia relativo a la actividad artística de los monasterios benedictinos. 1498-1836. Tesis de licenciatura inédita. Universidad de Santiago de Compostela. 1994.

¹⁸ Casaseca Casaseca, A. Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia 1577), Salamanca, 1988. p315.

¹⁹ Marías, Fernando. El largo siglo XVI. Madrid. 1989. p496.



Fig.177_ Ménsula del corredor Este del claustro de San Salvador en Celanova.



Fig.178_ Lienzo Oeste del claustro de San Salvador en Celanova.

MÉTRICA

Al analizar la fábrica obtuvimos el pie castellano -27,86cm- como el referente en la realización. Adentrándonos en las certidumbres proyectuales, el claustro responde a una planta cuadrada de 151,50p de corredores y 112p de prado, en donde las capillas de las esquinas tienen 18x18p, las siguientes 19,75x18p y el resto 19x18p.

Las arcadas de los paños centrales, vistas desde el prado, responden a la medida cierta $\sqrt{2}$ ($21,50/15=1,43$), que pasa a ser la proporción áurea si contamos el peto de 3p que recorre todo el claustro ($24,50/15=1,63$). Como ya es sabido, las arcadas de los lienzos se abren hacia el corredor, disponiéndose internamente en proporción sesquitercia ($22,50/17=1,32$)²⁰.

²⁰ Como ocurre en la gran mayoría de los claustros, son siempre las capillas que conforman las esquinas del prado las que sufren el mayor ajuste en las fábricas para guardar la unidad planimétrica del conjunto, y en este caso particular no iba a ser menos. Se disponen unas arcadas hacia el corredor que miden 22,50x15,75p ($22,50/15,75=1,42$), pero hacia el prado no se ajustan las dimensiones a una relación proporcional coherente ya que se dimensionan

La sección de las capillas, contando la altura hasta la plementería y el ancho hasta la parte exterior del lienzo, responde a la figura geométrica $\sqrt{2}$ ($27,33x19,50p=1,40$).

Por su parte los pilares se inscriben en un rectángulo de dimensión global 5x4p en planta. Obviamente sólo tenemos la certeza de aquellos de la panda Este que poseen un contrafuerte circular de radio 2p, pero creemos que los pilares con contrafuertes prismáticos de la panda Norte y Sur proyectados por Badajoz difieren de lo construido por Mateo López, y entroncarían con la dimensión global de los de la panda Este como hemos plasmado en los planos.

El remate superior de los paños se nos presenta con incertidumbre; por encima de las arcadas de la planta baja aparece un entablamento en el que cuando menos el friso y cornisa responden a la posterior intervención barroca. En este claustro no era necesario levantar un cuer-

de alto 21,50p y de alto 13,75p ($21,50/13,75=1,56$). Esta reducción del ancho del arco viene dada por la necesidad de que el ancho de su capilla no distorsionase el conjunto.

po intermedio de grandes dimensiones como sucede en el de San Vicente en Oviedo y San Marcos en León²¹, por lo que entendemos que el friso y la cornisa existentes substituyeron a los primigenios en época barroca, manteniendo una dimensión muy aproximada a los elementos predecesores. Esto es conveniente explicarlo puesto que al analizar la fábrica métricamente podríamos creer que el arquitrabe (único elemento del entablamento que no presenta marcados signos barrocos) era el remate en altura de la planta inferior del claustro badajociano puesto que se dan varias relaciones compositivas: por un lado la luz del arco en relación al alto del tramo hasta el arquitrabe se compone de una retícula de 9x5 ($27x15p$), y por otro el ancho de cada tramo respecto a su arquitrabe es proporción $\sqrt{2}$ ($27/19=1,42$).

Creemos bastante probable que la proporción inicial de la planta baja tendría una relación sesquiáltera, lo que supondría un incremento de 1,50p, dimensión bastante coherente, con la que obtendríamos una altura total de 28,50p.

Aunque entendemos que el esquema de la planta superior del claustro reglar del monasterio de San Salvador de Celanova seguiría a grandes rasgos lo realizado en Irache, San Zoilo y San Marcos, también comprendemos que justamente en Celanova existe una evolución grande en temas decorativos, constructivos, estructurales y sobre todo espaciales respecto a los anteriores claustros, por ende no se ha planteado una hipótesis sobre su métrica²².

²¹ Sendos ejemplos existen por la disparidad de cotas entre la arcada del paño y la bóveda de crucería), más bien parece que el entablamento proyectado por Badajoz tendería a lo realizado en San Zoilo o en Irache (que no poseen el problema de la disparidad de cotas puesto que se utilizaron arcos apuntados en las arcadas. Problemas todos que resolvió Badajoz magistralmente en Celanova como ya se explicó anteriormente.

²² Podría también seguir lo dispuesto por Mateo López en Santo Domingo de Amarante, que bien pudo realizar el claustro portu-



Fig.179_ Capilla N.O. del claustro de San Salvador en Celanova.



Fig.180_ Corredor Oeste del claustro de San Salvador en Celanova.

MATEO LÓPEZ Y EL CLAUSTRO DE CELANOVA

Mateo López modificó notablemente el proyecto de Badajoz. Del estudio métrico de las pandas Oeste, Norte y Sur, afirmamos que su realización fue más bien laxa en lo que se refiere a la exactitud de las medidas, aunque buena parte de la culpa la pueda tener el abandono de la fábrica en la Desamortización y el estado casi de ruina en el que quedó, que provocaron movimientos en la fábrica, subsanados en la reciente restauración. Pero las medidas difieren bastante con respecto a la panda Este, no sólo en las dimensiones en planta de las capillas, sino también en las alturas de los arcos, petos o bóvedas. También modificó las basas de los contrafuertes, sino las prismáticas, si las de la panda Oeste que pasaron de ser circulares a rectangulares.

En cuanto a las bóvedas también se producen grandes cambios ya que, aunque mantiene prácticamente

gués, comenzado en 1586, partiendo de las trazas del ourensano.

el dibujo en planta, modifica el rampante de las bóvedas centrales, que pasa a ser llano, uniendo los formeros mediante ligaduras, y donde las arcadas de los lienzos ahora poseen un intradós recto, por lo tanto, con estas dos variaciones se pierde esa continuidad espacial tan gratificante entre prado y corredor que encontramos en la panda Este.

La decoración también la reelaboró a su gusto puesto que las máscaras y los pijantes que decoran las pandas construidas por López no son similares a las realizó Badajoz en la panda Este, por lo que son aportaciones exclusivas y posteriores de Mateo López, al igual que también le corresponde el aumento considerable de tamaño y calidad de las ménsulas. La carga decorativa se centra en las capillas de las esquinas, donde ligaduras se superponen al dibujo de diagonales y terceletes para dar multitud de intersecciones en cada cual se inscribe una talla. Estos recursos estilísticos los introdujo Mateo López gracias a los grabados flamencos que atesoraba.



Fig.181_ Ménsula del corredor Oeste del claustro de San Salvador en Celanova.



Fig.182_ Claustro de San Juan en Poio.



Fig.183_ Claustro de Santo Domingo en Amarante.

CLAUSTRO REGLAR DE SAN JUAN EN POIO

Cuando las obras del claustro de Celanova todavía se encontraban en una fase inicial, los benedictinos de San Juan de Poio decidieron emprender la reforma del espacio claustral y contrataron para dirigir el proyecto a Juan Ruiz de Pámanes. Las primeras referencias de la obra nos sitúan en 1564, cuando en tiempos de fray Juan de Santa María, el capítulo reunido decidió contratar a este arquitecto para que, por 700 ducados al año, trazara y dirigiera el proyecto²³, pero al igual que sucedió en Celanova, a su muerte todavía faltaba mucha fábrica por construir, por lo que Mateo López se hará cargo de las obras en 1580 y se ocupará de finalizar el claustro.

²³ Goy Diz, Ana. La huella de Juan de Badajoz el Mozo en los claustros gallegos: el concepto de modernidad arquitectónica a mediados del siglo XVI. Extraído del libro: Arte benedictino en los Caminos de Santiago. Coord. Enrique Fernández Castiñeiras/ Juan Montero Montero. Xunta de Galicia. p476.



Fig.184_ Ménsula de la esquina N.E. del claustro de San Juan de Poio.

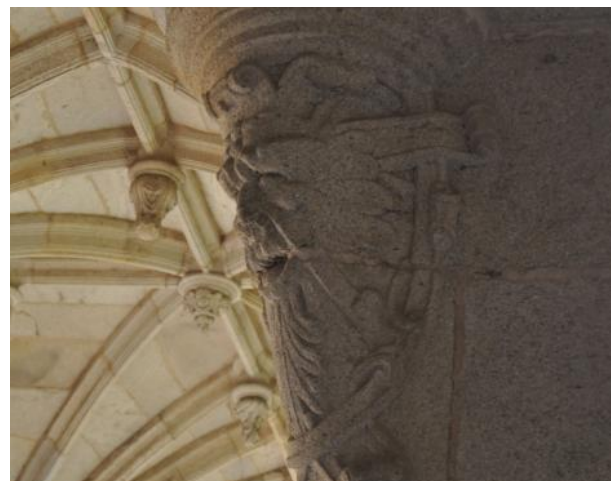


Fig.185_ Ménsula de la esquina S.O. del claustro de San Salvador en Celanova.

AUTORÍA DE LAS OBRAS

El claustro de Poio es de planta cuadrada y se estructura en dos alturas, la inferior posee ocho capillas por tramo resueltas con bóvedas de crucería de rampante llano. Los arcos formeros y perpiaños son de medio punto, mientras que los diagonales y terceletes son de carpanel. Todos ellos presentan un ligero e imperceptible peralte. Un nervio longitudinal recorre la cota superior unificando todos los tramos.

Por su parte, la planta superior responde al tipo trentino.

A groso modo podemos decir que el lienzo Este del claustro reglar se remató en 1564, el Sur en 1586, el Oeste entre 1586 y 1588, y el Norte en 1594²⁴. Decimos “a groso modo” porque todo el lienzo Este no se remató en 1564, a Ruiz de Pámvanes se le debe parte del lienzo y del muro del corredor de la galería oriental. Ello lo deducimos al analizar los dos tipos de ménsulas tan diferentes que se

disponen en el claustro y que responden al quehacer de dos arquitectos diferentes. Las ménsulas que utiliza Pámanes responden a entablamentos troncocónicos cuyo remate inferior puede ser austero o estar decorado con gallones, acantos o listeles. Por su parte, las que utiliza López poseen una estructura de entablamento, en donde la parte inferior se va reduciendo hasta rematar con un busto de relativo tamaño, siguiendo la línea que empleó en el claustro reglar de Celanova. Las cuatro esquinas de los lienzos presentan unas ménsulas con figuras de mucha mayor calidad que el resto en cuanto a su talla y tamaño, al igual que sucedía en las dos esquinas que Mateo López realizó en Celanova, y siguen la estética de las máscaras de las bóvedas NO y SO del monasterio de San Rosendo.

Por lo tanto, partiendo de la ubicación de las ménsulas, entendemos que Pámanes realizó en la Panda Este todo el muro corredor así como las cuatro arcadas centrales del lienzo, pero no construyó sus respectivas bóvedas, puesto que la estética de las claves responden exclusivamente al taller de Mateo López, ya que son las mismas que utiliza en todas sus fábricas, su sello personal: pijantes de formas bulbosas decorados con hojas de acanto. Además, Pámanes trabajó anteriormente que Mateo López en la fábrica de Celanova, y en ella no introdujo esta serie de claves, que por el contrario sí realizó López.

Por lo dilatado en el tiempo de la obra, las bóvedas del claustro difieren en cuanto a estructura y decoración. Las bóvedas centrales de la panda Este poseen un esquema diferente al resto, donde se suprimen los terceletes que se intersecan en el nervio longitudinal, sustituyendo dos claves de dos tramos continuos por una sola dispuesta en el arco perpiaño, clave que de esta forma comparten dos capillas, con lo que se presenta un espa-

24 Cerviño Lago, J. Dos monasterios pontevedreses: Poio y Armenteira. (artículo digital) p195.



Fig.186_ Corredor Este del claustro de San Juan de Poio.

cio en perspectiva más sereno y equilibrado. El resto de las pandas tienen las mismas características que la Este, pero con el doble de terceletes, formando una estrella de cuatro puntas, con sus correspondientes claves en las intersecciones, equilibrando cada capilla individualmente ya que se disponen cuatro claves secundarias equidistantes a la central, pero rompiendo la sensación de equilibrio del conjunto existente en la panda Este.

Las capillas de las esquinas, presentan todas el mismo planteamiento, donde la intersección de los arcos diagonales se suprime por unas nervaduras que forman un cuadrado girado 45° respecto al cuadrado de la planta, dentro del cual se inscribe una figura. En estas nervaduras rematan los arcos diagonales, terceletes, ligaduras y nervios longitudinales, disponiéndose en cada encuentro una clave.

En cuanto a la decoración, las claves principales de las bóvedas también presentan diferencias notables entre las pandas, que se deben lógicamente a que a lo largo

de la dilatada obra trabajarían diferentes tallistas. En la panda Este las claves principales presentan una decoración y talla más fina que el resto de las crujiás, en las pandas Sur y Oeste, los pijantes se presentan coronados por querubíes, mientras que en la panda Norte presenta unos pijantes más sencillos y sin figuras.

Al contrario que el claustro de Celanova, las ménsulas que recorren el muro del corredor no están recogidas en un entablamento continuo que circunde el corredor. Tampoco se dispone de capiteles en las arcadas de los lienzos, que presentan unos arcos de medio punto y festón rehundido, recorridos por una moldura que llega limpiamente hasta el encuentro del hueco con el peto o alfeizar, que recorre todo el claustro. Depurando cada vez más las formas.

Los contrafuertes prismáticos de orden jónico tienen la misma altura que la planta inferior, sobre ellos recorre un entablamento que separa las dos alturas del claustro.

Si bien lo hasta aquí dispuesto entronca con la línea tipológica badajocena, menos el capitel pseudo-jónico de los contrafuertes que introdujo Mateo López²⁵, la planta alta no tendrá nada que ver, puesto que se prescinde de las galerías adinteladas y de su carácter alegre y abierto, y se entiende más bien como un paño sencillo, continuo y ciego, horadado por ventanas ligeramente molduradas dispuestas en ritmo binario, entre las que se disponen los remates de los contrafuertes, en el ala Sur con forma de jarrón y en el resto con forma de pirámide.

La visión general del claustro nos indica que se sigue avanzando en la simplificación ornamental del conjunto en busca de la desnudez y austeridad de planteamientos, en línea con el de Celanova.

²⁵ Bonet Correa, Antonio. La arquitectura en Galicia durante el S XVII. Instituto Padre Sarmiento. Madrid. 1984. p103.

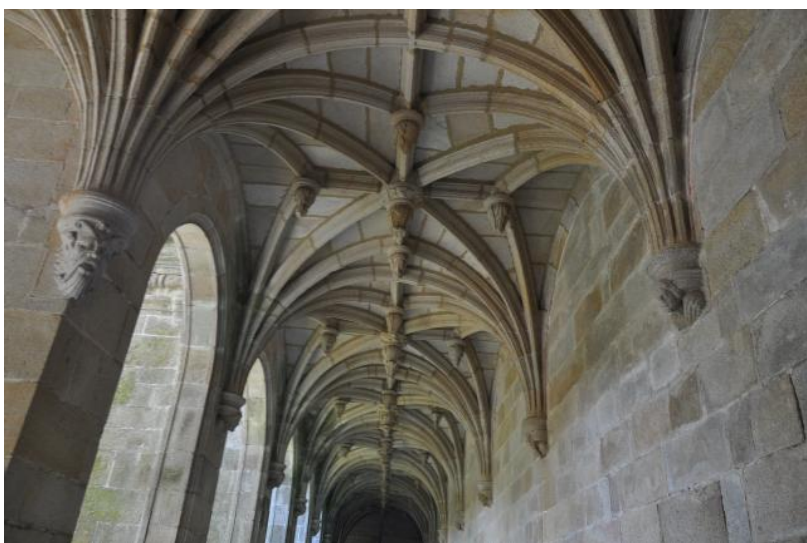


Fig.187_ Corredor Norte del claustro de San Juan de Poio.



Fig.188_ Corredor del claustro de Santo Domingo en Amarante.

AUTORÍA DE LAS TRAZAS

Aunque debemos partir de la evidencia del documento donde Pámanes contrata la traza y obra del claustro en 1564, resultando lógico pensar que fue él quien trazó el conjunto, se dan una serie de circunstancias que intuitivamente nos llevan a la idea de que esta fábrica es autoría inicial de Juan de Badajoz el Mozo.

El claustro, en su planta baja, sin duda sigue la línea tipológica que Badajoz mantenía en sus construcciones benedictinas. El esquema de bóveda desarrollado en las capillas de las esquinas de Poio tiene su claro precedente en sus homónimas del claustro reglar de San Vicente en Oviedo, trazado por Juan de Badajoz el Mozo, puesto que presentan un único cambio respecto a las de Poio ya que intersecan los arcos diagonales (al igual que sucede en otro ejemplo mucho más cercano que es el claustro reglar de Montederramo, trazado y construido

por el propio Cerecedo, el maestro de obra de San Vicente en Oviedo). Goy Diz²⁶ ya formula y argumenta esta posibilidad al relatarnos que este monasterio empieza su renovación arquitectónica por la sacristía -actual Capilla del Cristo- realizada entre 1553 y 1556, lo cual quizá nos esté indicando que, en torno a esos años, los monjes ya contaban con las trazas para la modernización del claustro medieval, puesto que, tan sólo una década más tarde, se iniciaran las obras del mismo por la panda oriental. Si concebimos ambas obras, sacristía y claustro, como parte de un mismo proyecto, algo nada descabellado puesto que la realización claustral siempre implicó la construcción de las dependencias anexas, es posible que el arquitecto encargado fuera Juan de Badajoz, quien, hasta 1552, estuvo desarrollando una completa actividad.

Como expusimos anteriormente, creemos que los monasterios de la Orden Benedictina realizaban una traza general antes de comienzo de cada obra, puesto que muchas de sus fábricas presentan un conjunto unitario y contenido. Observando la totalidad del conjunto monástico y aún sabiendo de que Mateo López comenzó a trabajar en 1581 en la iglesia²⁷, todo parece indicar que la traza general del conjunto la realizó un mismo autor y ésta se fue desarrollando a lo largo de los siglos, y aunque documentalmente este autor sería Pámanes, nos postulamos más a favor de Badajoz como el autor de la traza inicial del conjunto monástico.

¿Qué traza entonces Pámanes? creemos que Pámanes pudo aportar ciertas modificaciones a la traza general,

²⁶ Goy Diz, Ana. La huella de Juan de Badajoz el Mozo en los claustros gallegos: el concepto de modernidad arquitectónica a mediados del siglo XVI. Extraído del libro: Arte benedictino en los Caminos de Santiago. Coord. Enrique Fernández Castiñeiras/ Juan Montenegro Montero. Xunta de Galicia. 2007. p477.

²⁷ Cerviño Lago, J. Dos monasterios pontevedreses: Poio y Armenteira. (artículo digital) p200.

trazando particularmente la planta alta del claustro reglar, puesto que se desvincula totalmente de los preceptos badajocianos, respondiendo a una tipología que encontramos también en los claustros reglares de Montederramo, Oseira, y en los claustros de la hospedería de Ribas de Sil y Melón. El de Ribas de Sil y el de Montederramo conservan cierta impronta clásica, la cual se desvanece en los otros claustros, hasta llevar su concepción purista al límite: un muro horadado por huecos. Esta tipología de piso alto, que en el estudio realizado sobre los claustros cistercienses dimos en llamar trentina, porque consideramos probable que este nuevo cerramiento para los pisos altos haya sido auspiciado por las Congregaciones a partir del Concilio de Trento, podríamos ubicarla, salvando los atavíos decorativos, como progenie de la loggia de la fachada de las Platerías, en su versión austera o purista.

El taller de Cerecedo trabajó en Montederramo, Oseira, Ribas de Sil y Melón, pero Pámanes, que llegó a ser maestro de obras de la fábrica compostelana, pudo ser el iniciador de esta tipología de piso alto puesto que las trazas de Poio fueron formuladas definitivamente por él en 1564, fecha anterior a cualquiera de las otras fábricas. En este momento se hace necesario mencionar que Juan Ruiz de Pámanes provenía de la localidad trasmerana de Pámanes, a escasos 10km de Gajano, localidad de Juan de Herrera de Gajano, maestro que como ya sabemos, relegó a la muerte de Pámanes en gran parte de sus obras, por lo que es bastante probable que Pámanes estuviese vinculado en mayor o menor medida con el círculo de Juan de Cerecedo el viejo, cobrando así aún más fuerza que el lienzo superior de este claustro sea autoría de Juan Ruiz de Pámanes, ya que Pámanes trazó un tipo de lienzo que sería imitado en las obras contratadas por el taller de Cerecedo.



Fig.189_ Tramo del lienzo de San Juan en Poio.

MÉTRICA

Al analizar la fábrica obtuvimos el pie castellano -27,86cm- como el referente en la realización. El claustro responde a una planta cuadrada de ocho capillas por lado, midiendo 119,50p el muro del corredor, 90 el lienzo por el interior y 86p el lienzo por el prado, en donde las capillas de las esquinas tienen una dimensión en planta de 14,75x14,75p y las seis centrales 15x14,75p.

Los lienzos presentan una composición en base a dos proporciones sabiamente conjugadas, por un lado tenemos la relación sesquiáltera que emana del hueco de las arcadas ($16,50/11=1,50$), de las dimensiones generales de cada tramo inferior del lienzo ($22,50/15=1,50$) y de las ventanas superiores ($5,85/3,85=1,52$). Y por otro lado aparece la proporción 7:3 que recoge la dimensión completa de cada tramo del lienzo ($35,50/15=2,36$) y la relación de dos tramos superiores ($30/13=2,31$).

En cuanto a la sección del corredor, las capillas inferiores presentan una proporción sesquiáltera teniendo en

cuenta solamente el hueco ($22,37/14,75=1,51$), o sesquitercia si contamos con el ancho del propio lienzo ($22,37x16,75=1,33$)²⁸. El hueco del corredor superior también responde a la proporción sesquitercia.

Es interesante hacer notar que el conjunto pilar-contrafuerte se inscribe, al igual que en Celanova, en un rectángulo de dimensiones 4x5p, aunque difiere mucho de lo allí existente ya que el intradós del lienzo se presenta en ángulo recto y el contrafuerte en sí es un cuadrado de sección 3x3p.

Por su parte, el piso alto tiene 13p de altura, formando un cuadrado en los tramos de las esquinas, y un ligero rectángulo en cada tramo central, que tiende a la cuadratura con el efecto de la cornisa que vuela sobre dicho lienzo.

²⁸ Aunque las bóvedas son de rampante llano, la caída no tiende hacia los formeros, sino al contrario, encontrándonos en los formeros con una altura de 22,50p ($14,75+0,25+7,50=22,50$), mientras que en el cruce de los arcos diagonales tenemos 22,37p ($14,75+0,25+7,375=22,37$). La altura sesquiáltera vendría a ser un incierto 22,125p ($14,75+7,375=22,125$), por lo que quizás en aras de controlar mejor las medidas, se peraltaron 0,25p, disponiendo así de una altura en los formeros de 22,50p.



Fig.190_ Lienzo Sur del claustro reglar de San Julián en Samos.

CLAUSTRO REGLAR DE SAN JULIÁN EN SAMOS

El monasterio de Samos se agregó a la Congregación en 1505, aunque ya en 1499 Frei Rodrigo de Valencia depuso al último abad comendatario. En 1533 el monasterio sufrió un grave incendio, el cual propició que la Corona y el Papado les concedieran nuevos privilegios para su rápida recuperación, propiciando así el impulso para el ansiado proyecto de reforma integral²⁹.

El claustro reglar es de planta cuadrada y se estructura en tres plantas, aunque la tercera es un añadido de principios del siglo XVIII que vino a solucionar la falta de

²⁹ Goy Diz, Ana. A formulación da arquitectura benedictina logo da incorporación á Congregación. O mosteiro de San Xulián de Samos. Extraído de: San Xulián de Samos. Historia e arte dun mosteiro. Opus monasticorum III. Varios autores. Xunta de Galicia. 2008. p129.

celdas individuales del monasterio.

El claustro desde un principio se hubo de trazar con dos alturas, aunque se comenzara la planta superior entre 1633-1637³⁰. Son varios los motivos que nos inducen a pensar esto: en la segunda mitad del siglo XVI, todos los claustros que se trazaban en Galicia respondían a dos alturas, de las cuales en la superior se empleaba un ritmo binario, ritmo que ya no se utiliza en el XVII. Además, la triple arcada de la planta alta en donde desembarca la escalera claustral, presenta unas columnas características de finales del siglo XVI. Pese a todo, nos resulta definitivo algo que pasa completamente desapercibido a no ser por el estudio métrico del claustro, y es que, el

³⁰ Goy Diz, Ana. A formulación da arquitectura benedictina logo da incorporación á Congregación. O mosteiro de San Xulián de Samos. Extraído de: San Xulián de Samos. Historia e arte dun mosteiro. Opus monasticorum III. Varios autores. Xunta de Galicia. 2008. p138.

tramo de acceso de la planta baja a la escalera, posee unas medidas ampliamente superiores a cualquiera de los otros tramos del claustro, con lo que querían darle mayor protagonismo al acceso a la planta superior, constatando con ello que desde el comienzo del claustro se pretendía realizar un piso superior, como la lógica capitular demandaba.

Esta galería de ritmo binario entronca con el tipo de lienzo alto que se desarrolló a finales del XVI en los claustros reglares de Montederramo, Oseira y Poio, y en los claustros públicos de Ribas de Sil y Melón. Aunque, como puede observarse por la estética de sus huecos, similares al claustro de las Oficinas de San Martín Pinario, lo más lógico es pensar que al comenzarse la planta superior, en 1633, se modificase ligeramente la traza inicial.

En cuanto a la planta inferior se compone de ocho capillas por panda, coronadas por bóvedas de crucería de rampante llano, disponiéndose en cada bóveda arcos diagonales y terceletes de carpanel, que forman una estrella de cuatro puntas, inscribiéndose cinco claves en sus intersecciones. Existe un nervio longitudinal que recorre todos los tramos recogiendo las intersecciones centrales de los arcos. Por su parte las claves laterales se inscriben en unas ligaduras que marcan el rampante llano desde los formeros. Según las indicaciones dejadas en su momento en dos claves, la planta baja se comenzó en 1562 y se terminó en 1582.

La gran distorsión de medidas, curvaturas y ornamentación nos dificulta enormemente el análisis de este claustro, aunque, al dar una visión de su decoración, construcción y métrica, estructuraremos el claustro en partes, que lógicamente se corresponderán a las diferentes fases en que fue construido.

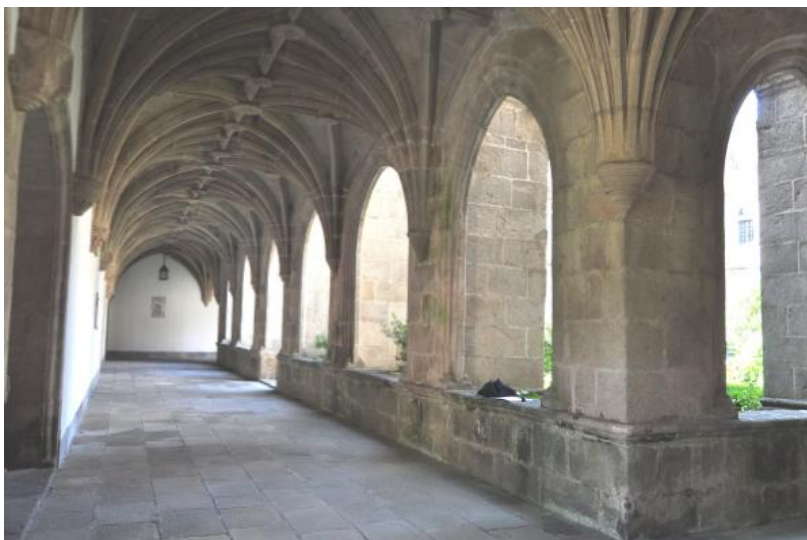


Fig.190_ Corredor Este del claustro reglar de San Julián en Samos.

ANÁLISIS CONSTRUCTIVO

A nivel estereotómico debemos distinguir en este claustro dos fases constructivas, la correspondiente a las pandas Norte y Oeste, y la que forman las pandas Sur y Este.

La fase constructiva correspondiente a las pandas Norte y Oeste presenta sus arcos formeros y perpiaños de medio punto, tiene unos pilares que en planta miden en torno a 1,80x0,37m, y sus contrafuertes miden aproximadamente 1,45x0,94m.

La fase constructiva correspondientes a las pandas Sur y Este presenta sus arcos formeros y perpiaños apuntados, tiene unos pilares que en planta miden en torno a 1,64x0,37m, y sus contrafuertes miden, en la panda Sur 1,16x0,79m y en la panda Este varían, aunque tienden a 1,30x0,79m.

Si bien las capillas de las esquinas SE y NO se ubican naturalmente en cada una de las fases por ser el encuentro entre sus pandas, las capillas de las esquinas NE y SO se corresponden a la fase constructiva en la que se

desarrollaron las pandas Sur y Este puesto que poseen también apuntados todos sus perpiaños y formeros, y sus dimensiones del pilar en planta son iguales que las del pilar SE 1,22x1,22m, notablemente diferentes al pilar NO 1,48x1,45m.

Al resultar la totalidad de las pandas Sur y Este construidas con un mismo criterio, ya que incluimos las capillas de las esquinas SO y NE, entendemos que el comienzo del claustro hubo de ser por el lado Este o Sur, subordinándose el ala Norte y Oeste a la construcción de las anteriores.

Pero tras la toma de datos observamos que la panda Sur responde a un control mayor de la obra que el resto, por su ajuste métrico y escasa distorsión, siendo también la única que presenta en sus lienzos todas las arcadas centrales de medio punto, si bien las de las esquinas son apuntadas. En el resto de las pandas las arcadas son indistintamente de medio punto o apuntadas. Todo ello no deja lugar a dudas, la fábrica se empezó por la panda Sur, prosiguiendo por la Este, pero esta vez ya sin el maestro que la trazó, aunque probablemente con los mismos canteros.



Fig.190_ Clave del claustro reglar de San Julián en Samos.

ANÁLISIS DECORATIVO. CLAVES

El sistema decorativo se basa exclusivamente en la ornamentación de claves y ménsulas. Nos llama la atención el hecho de que todas las claves, indistintamente de la panda a la que se adscriban, pertenecen al mismo patrón de clave circular con forma de medalla. Esta vez no se pueden agrupar en las dos fases constructivas de las que hablamos anteriormente, pero aún así sí que se puede hablar de dos grupos de claves. Un grupo lo conforman todas aquellas claves que poseen motivos vegetales o geométricos, y en el otro grupo se expone toda la carga simbólica que los monjes querían transmitir en este claustro.

Al primer grupo se adscriben todos los tramos de la panda Sur, Este, Norte, y los dos tramos contiguos a la capilla NO de la panda Oeste. La única excepción la encontra-

mos en la capilla de la esquina NO que posee dos de las cinco claves con personajes, y en una clave de la panda Sur en la que está tallado “qué miras bobo”.

El otro grupo se concentra en los cuatro tramos restantes de la panda Oeste, donde se representan diversos personajes bíblicos y santos, así como el escudo del monasterio y las fechas 1562 y 1582, que nos indican el comienzo y final de las obras de esta planta. Esto último no indica que las obras se comenzaron por la capilla en la que encontramos la fecha de 1562 y se terminaron por la capilla donde está tallado 1582, puesto que entre otras cosas, hay dos capillas intermedias entre ambas claves. Más bien se debe a que, como justamente estas cuatro capillas se realizaron al final, los monjes decidieron entonces dejar tallados ciertos mensajes y símbolos que consideraban relevantes, entre ellos, dejar constancia del tiempo que duraron las obras claustrales de la planta inferior.



Fig.193_ Ménsula plateresca del muro Este del claustro reglar de San Julián en Samos.

ANÁLISIS DECORATIVO. MÉNSULAS

Por su parte, para mayor confusión, las ménsulas no se adscriben al grupo de las claves ni de las bóvedas, distinguiendo tres grupos independientes.

El más curioso y llamativo es el que forman cinco ménsulas halladas en el muro Este, de gusto plateresco, que no se emparentan con las ménsulas de sus correspondientes pilares distando notablemente del resto.

Otro grupo es el de once ménsulas de la panda Norte, que se presentan a modo de entablamento troncocónico con cierta decoración, donde algunas recuerdan vagamente a las ménsulas que Álava realizó en el claustro de la Catedral de Santiago o a las que Pámanes introdujo en Poio.

Por último tenemos al resto de las ménsulas que responden a un entablamento troncocónico austero.

Si tenemos en cuenta que la cota de las ménsulas del primer grupo³¹ es aproximadamente 0,40m superior a los otros que se mantienen relativamente semejantes, podemos argumentar que estas ménsulas no pertenecían a la concepción inicial de este claustro, sino que se corresponderían con otro claustro proyectado en el mismo sitio, pero que a la postre no se llegó a rematar. En este punto caben dos posibilidades: que el claustro se comenzase antes de 1533, paralizándose por el incendio, o que el claustro se comenzase en torno a 1541, año en el que se realizó la portería.

³¹ Las ménsulas de sus correspondientes pilares se elevaron a la cota de este primer grupo para favorecer el arranque de las bóvedas en sus tramos.



Fig.194_ Encuentro de lienzos del claustro reglar de San Julián en Samos.

CONCLUSIONES. AUTORÍA DEL CLAUSTRO

La utilización de arcos formeros y perpiaños apuntados, el nervio longitudinal que recorre todas las capillas, el rampante llano, las ligaduras que van de formero a formero. Todo ello indica claramente que el autor de las trazas de este claustro reglar trabajara en el claustro catedralicia compostelano. Los contrafuertes que se disponen en los pilares de los ángulos de las pandas, solamente lo pudo trazar alguien que también trabajase en el claustro reglar de Celanova, y además encontramos que la distancia entre pilares, 90p, es la misma que presenta el claustro reglar de Poio. Por lo tanto a nuestro parecer es justo adscribir la autoría de este claustro a Juan Ruiz de Pámanes, maestro que llegó en 1560 a la fábrica de Celanova, y gracias a los visitantes, que recorrieron todas las abadías benedictinas gallegas entre 1562 y 1563 impulsando la realización de las fábricas monasteriales, pudo Pámanes, como maestro de confianza para la Congregación en el Noroeste peninsular, realizar gran cantidad de trazas.

Como se apuntó anteriormente, Pámanes construyó completamente la panda Sur, y a su muerte estaba realizándose la Este, la cual probablemente prosiguieron los maestros y entalladores que ya trabajaban en la fábrica con Pámanes, desviándose ligeramente del rigor métrico inicial y reutilizando parte del muro corredor existente del anterior claustro.

Las pandas Norte y Oeste no se habían comenzado a la muerte de Pámanes, y tal y como consta en una de las claves de la última capilla realizada del claustro “*acabose el año 1582. Pero Ros. Natural de Monforte*”, las hubo de realizar Pedro Rodríguez de Remberte, maestro monfortino bastante modesto, que vivió durante sus últimos años en Sarria, localidad a escasos kilómetros de la fábrica, redactando testamento en 1591³², con lo cual pudo ser el maestro al que adjudicaron las obras de estas dos pandas, o cuando menos de la panda Oeste, puesto que la Norte tiene diferentes ménsulas y claves.

³² Goy Diz, Ana. A formulación da arquitectura benedictina logo da incorporación á Congregación. O mosteiro de San Xulián de Samos. Extraído de: San Xulián de Samos. Historia e arte dun mosteiro. Opus monasticorum III. Varios autores. Xunta de Galicia. 2008. p137.

MÉTRICA

Para reconstruir la traza original nos basamos en la panda Sur que es la que mayor rigor posee en sus líneas.

El corredor responde a una distancia total de 121,50p, donde el prado por su exterior dista 87,33p, aunque por su corredor interior, de pilar a pilar mide 90p.

Los tramos de las esquinas de las pandas son cuadrados, de 15,75x15,75p, midiendo los seis tramos centrales 15x15,75p.

El arranque de las bóvedas se hace a una cota de 10,50p, por lo que existe una relación sesquiáltera del espacio del corredor respecto a su ancho ($15,75/10,5=1,50$).

En los lienzos se dan multitud de relaciones proporcionales entre sus elementos, en la planta inferior tenemos la sesquitercia de la arcada ($12,63 \times 9,25=1,36$) y la sesquiquarta de las dimensiones generales del tramo ($18,33/15,5=1,25$), mientras que en la planta superior se marca la relación dupla entre el alféizar y la cornisa ($15/7,60=1,97$), y la relación pentatercia contando con dicha cornisa ($15/8,10=1,65$)³³.

El piso alto tiene 13,50p de altura, formando prácticamente un cuadrado en los tramos de las esquinas, y en los centrales tramos rectangulares, que al igual que lo dicho en el claustro reglar de Poio, se corrige por la perspectiva.



Fig.195_ Bóveda N.O. del claustro reglar de San Julián en Samos.

³³ El ancho de los pilares es de 1,33p y el peto que recorre todas las arcadas tiene una altura de 3,33p. Los pilares de las esquinas miden 4,50x4,50p y presentan unas arcadas de 12,63x7,66p, cuya proporción es super bipartiens tercias 5:3 ($12,63/7,66=1,65$). Para llegar a la misma cota en todas las arcadas, el arco en las arcadas centrales comienza a los 8p, y el de las arcadas de las esquinas comienza a los 8,80p.



Fig.196_ Claustro Público de San Esteban en Ribas de Sil.

CLAUSTRO PÚBLICO DE SAN ESTEBAN EN RIBAS DE SIL

Como ya se dijo, este claustro llamado Claustro Grande, lo estudiamos dentro de la Congregación de Valladolid lógicamente por pertenecer dicho monasterio a la Orden benedictina, pero este claustro deriva de la tipología desarrollada por Cerecedo para los claustros públicos de los monasterios cistercienses, por lo que debemos tener totalmente presente esas fábricas para explicarlo en su propio ámbito.

El monasterio de San Esteban de Ribas de Sil sufrió en 1562 un grave incendio que arruinó la mayoría de su fábrica, por ello era necesario reconstruir sus dependencias con carácter urgente puesto que debían reubicar a los estudiantes del Colegio de Arte que desde 1530 poseía este monasterio, así como a los monjes que en él vivían.

Primeramente se realizó la crujía Sur, que presenta en sus dos plantas inferiores idéntico esquema y decoración que el que atesoran todos los claustros públicos cistercienses³⁴.

El resto de las crujías difieren de la primigenia, y ello probablemente sea debido a Diego de Isla, que bien pudo proseguir en 1577 las obras del claustro, puesto que en dicha fecha aparece en varios documentos³⁵ como maestro de San Esteban, y tanto el lienzo Oeste como el Este presentan unos capiteles dóricos en la planta baja que están en clara consonancia con el gusto que Diego de Isla profesa en el Claustro Pequeño, obra suya comenzada en 1595, supuestamente una vez terminado este claustro. De la crujía Norte no quedan más que los arranques extremos del lienzo.

Tenemos también documentado que en 1566³⁶, una fecha muy próxima al incendio, Juan Ruiz de Pámanes asumió la reedificación de la abadía de San Esteban en Ribas de Sil, en un momento en el que tenía una gran proyección en Galicia entre los monasterios benedictinos, puesto que ya trabajaba en el de Celanova, Samos y Poio, y poco después lo haría en San Martín Pinario y San Paio de Antealtares.

³⁴ Goy Diz apunta que este lienzo lo contrató Diego de Isla y Juan de Coteron en 1586, aunque según la información que aporta, no podemos más que otorgarles la construcción de las dependencias, que no del lienzo meridional, desde la portería a la iglesia, pudiendo mejorar lo hecho en primera instancia por el círculo de Cerecedo. Goy Diz, Ana. Las sacristías monásticas del Renacimiento en Galicia: el caso de la Ribeira Sacra. pp121-161. Artículo extraído del libro: Entre el agua y el cielo. El patrimonio monástico de la Ribeira Sacra. Opus Monasticorum V. USC, Editora Académica. 2012.

³⁵ Goy Diz, Ana. Los claustros benedictinos tras la reforma de los reyes católicos: noticias sobre su construcción y sobre sus programas decorativos. pp 877-897. Extraído de : Humanitas. Estudios en homenaje ó profesor Dr. Carlos Alonso del Real. Tomo II. Universidade de Santiago de Compostela. 1996. p881.

³⁶ Goy Diz, Ana. El arte en tiempos de Miguel de Cervantes: apreciaciones sobre la arquitectura gallega. Artículo extraído del libro: El tapiz humanista. Actas del I curso de primavera IV centenario del Quijote. Edita Ana Goy Diz y Cristina Patiño Eirín. Universidad de Santiago de Compostela. 2006. p284

No podemos descartar a Pámanes como el maestro tracista del Claustro Grande, aunque tendemos a pensar que su intervención estuvo más ligada al claustro reglar, llamado Claustro de los Obispos. En este claustro medieval, que conserva varias intervenciones a lo largo de los siglos, se pueden rastrear un par de bóvedas en clara consonancia con las empleadas en los otros monasterios benedictinos donde Pámanes era maestro de obras: Samos, Poio y Celanova, además los pilares recambiados y la cornisa están en clara consonancia con el claustro de la Catedral de Santiago, en el que también ejercía dicho cargo. Pámanes dejaría en esta obra como aparejador a Juan de Coterón, del que hay constancia que estaba al frente de la fábrica en 1586³⁷, a la vez que Diego de Isla, por lo que entendemos que en mayor medida el primero se encargaría del claustro reglar y el segundo del claustro público³⁸, ya que la crestería realizada en el claustro reglar de Ribas de Sil sigue el modelo de la iglesia de la Trinidad en Ourense, obra de Coterón, que a su vez es la misma que la del claustro catedralicio compostelano. Vinculamos por lo tanto a Pámanes como maestro tracista y a Coterón como aparejador de la restauración de la 2ª mitad del siglo XVI del claustro reglar, que siguió Alonso Rodríguez a partir de 1600.

Con todo lo hasta aquí expuesto cabe plantearse entonces quién fue el que trazó las dos primeras plantas del claustro. Este claustro sigue fielmente la tipología de los claustros públicos que Cerecedo trazó para los monasterios cistercienses, por lo que entendemos que o bien

trazó este claustro Grande Juan de Cerecedo, si estaba por la zona en aquel momento, o bien ya lo construyó directamente Juan de la Sierra de Buega amoldando el diseño de Montederramo a las necesidades urgentes e inmediatas de Ribas de Sil.

Lo que plantea menos dudas es la realización del mismo, que a buen seguro se comenzó a manos de Juan de la Sierra de Buega, realizando las dos plantas del ala Sur entre 1562 y 1566, ello lo creemos por la premura con la que se debía reconstruir el claustro tras el incendio de 1562 y la proximidad de Montederramo, donde Buega trabajaba, ya que las zapatas de Montederramo y Meira, fábricas realizadas por este maestro de obra, son idénticas a las del claustro de San Esteban y sus capiteles siguen la misma línea, aunque algo más toscos. Los únicos elementos que difieren son las basas, que nos recuerdan a las realizadas en las Bernardas, claustro que por otro lado ya asociamos a esta tipología cerecediana en la fábrica de Melón.

La tercera planta la pudo construir el propio Juan de la Sierra de Buega bajo las hipotéticas trazas aportadas por Pámanes³⁹ en 1566, ya que Buega construirá entre 1578 y 1585 la planta alta del claustro reglar de Montederramo, que ciertamente se puede emparentar con ésta, por ser ambas las únicas del tipo trentino -en el que también se inscriben Poio, Oseira y Melón- que conservan cierta impronta clásica.

³⁹ En cuanto al claustro público, si bien marcamos la posibilidad de que Pámanes perteneciese a la órbita de Cerecedo, puesto que la localidad de Pámanes distaba tan sólo 10km de Gajano y sabemos que Juan de Herrera de Gajano prosiguió gran parte de las obras de Juan Ruiz de Pámanes a su muerte, no podemos más que adscribir como posible traza de Pámanes, a lo sumo, el tercer cuerpo del claustro público, ya que parece derivar de la loggia de la fachada de las Platerías en la Catedral santiaguesa, que Pámanes tan bien conocía, y que ya trazara con anterioridad en el claustro reglar de San Juan de Poio en 1564, y decimos a lo sumo porque Goy Diz apunta a que este tercer cuerpo se comenzó en 1721, por lo que si este dato es concluyente, obviamente las trazas no serían de Pámanes.

³⁷ Goy Diz, Ana. Los claustros benedictinos tras la reforma de los reyes católicos: noticias sobre su construcción y sobre sus programas decorativos. p877-897. Extraído de: Humanitas. Estudios en homenaje ó profesor Dr. Carlos Alonso del Real. Univ. Stg Comp. 1996. p881.

³⁸ Si ambos maestros, Coterón y de Isla, aparecen en un documento de 1586 colaborando juntos en la realización de los cuartos del abad, ello es debido a que estas dependencias estaban vinculadas al flanco meridional de ambos claustros: el público y el reglar o de los Obispos, por lo tanto, no desdice nuestra argumentación.



Fig.197_ Claustro Reglar de San Esteban en Ribas de Sil.



Fig.198_ Claustro de los Obispos de San Esteban en Ribas de Sil.



Fig.199_ Los dos primeros pisos del lienzo Sur del claustro Público de San Esteban en Ribas de Sil.

MÉTRICA

El proyecto inicialmente era de dos plantas, según se observa en la crujía Sur, ya que las otras crujías son aportaciones de maestros a posteriori. La variación métrica del ala Este, los machones de la Norte y la deformación sufrida en la Oeste, nos impiden una lectura unitaria del claustro, puesto que estos cambios no fueron trazados inicialmente. Pero podemos realizar una hipótesis global de la traza primigenia del claustro partiendo de la crujía Sur y de los muros de los corredores.

Así pues el claustro en su traza inicial era rectangular con las pandas Norte y Sur dispuestas con 9 arcadas hacia el prado en su plano inferior y las pandas Este y Oeste con 14. Cada arcada mide 11p a los ejes, y el corredor es de 12,75p, por ello tenemos un prado de 99x154p y un corredor de 124,50x179,50p. Estas medidas no nos aportan relaciones claras en sus dimensiones generales ($154/99=1,55$) ($197,5/124,5=1,44$), aunque ambas tienden a la proporción sesquiáltera, proporción a la que curio-

samente se ajusta en gran medida la realización final de la obra, al inscribirse las arcadas del plano en un rectángulo de 42,09x27,86m ($42,09/27,86=1,51$).

El alzado primigenio mide 29,75p de alto, de los que 17,50p pertenecen a la planta baja y 12,25p a la superior⁴⁰.

Las dos plantas se vuelven a relacionar con la medida cierta $\sqrt{2}$ ($17,50/12,25=1,42$) como en Xunqueira de Espadañedo, Melón y Montederramo. Además se ajusta cada tramo a su intereje utilizando la proporción áurea para definir las dimensiones generales de la planta inferior, por lo tanto, diferente criterio que las otras fábricas, pero a fin de cuentas, utilizó un método en la línea a sus precedentes para ligar la distancia entre ejes con las alturas de los pisos.

Este claustro no es pródigo en esbeltez, donde en la altura de cada tramo es menor que tres veces su ancho ($29,75/11=2,70$). En cuanto a las proporciones que emanan de sus partes destacamos la medida cierta $\sqrt{2}$ que se encuentra en el hueco de la arcada ($13,50/9,50=1,42$), así como la medida cierta áurea que engloba todo el tramo de la planta baja ($17,50/11=1,59$). En cuanto a la planta alta se repite la aproximación áurea en la relación entre el alto de las columnas y sus ejes ($8,75/5,50=1,59$), a su vez, el antepecho responde a tres partes donde el hueco superior lo hace a cuatro.

El tercer cuerpo, obra posterior, responde a una altura de 9,50p, donde el antepecho mide la mitad que el hueco superior. Su relación con la planta precedente no sigue el criterio inicial de relación entre arcadas ($17,5/12,25=1,42$) ($12,25/9,50=1,29$).

⁴⁰ La columna de la planta baja mide 8,66p de altura, distribuidos en 1,16p de la basa y capitel, y 6,34p del fuste, siendo la altura de la arcada de 13,50p. Por su parte la planta alta se dispone con una columna de 8,75p y un entablamento de 3,50p.



Fig.200_ Lienzo Norte del claustro Reglar de San Martín Pinario en Santiago de Compostela.

CLAUSTRO REGLAR DE SAN MARTÍN PINARIO

Me parece casi obligado comenzar el análisis del claustro parafraseando a Vigo Trasancos: *“que yo sepa nada hay en España ni en Europa que se le pueda comparar en su tiempo”*⁴¹, frase sencilla y grandiosa en consonancia con la fábrica, y que por sorprendente que parezca inicialmente, no resulta desmedida, ya que en este claustro se sintetiza brillantemente toda la tratadística italiana, siendo obra culmen del manierismo clasicista de progenie andaluza.

⁴¹ Vigo Trasancos, Alfredo. Bartolomé Fernández Lechuga y el claustro procesional de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. Cuaderno de estudios gallegos. T 41. Fasc 106. Santg de Compostela. 1994. p277.

Lechuga llegó a Santiago en 1626 para proseguir con las obras de la iglesia de San Martín Pinario según el proyecto de Ginés Martínez de Aranda puesto que es probable que fuesen allegados, por lo que los benedictinos llegaron a Bartolomé a través del círculo de los Aranda⁴²; como si no se explica que le ofrezcan tan magnífico contrato a alguien que hasta la fecha no había mostrado sus dotes como arquitecto.

En 1627 se estaban llevando a cabo las obras del crucero y cimborrio de la iglesia, y fue necesario erigir con urgencia el claustro para fortalecer la estructura del cimborrio. Por ello entendemos que el claustro se trazó entre 1627-1632, terminándose la crujía Norte en 1636, fecha que aparece grabada en la metopa del entablamento que soporta el par de columnas dóricas centrales del lienzo. Por unos años se abandona la fábrica del patio en aras de rematar la iglesia. Sobre 1657 se comenzó una segunda campaña constructiva que se concentró en el lienzo Oeste, acaso porque en esta ocasión había interés de acometer precisamente aquella zona del claustro y monasterio que, a posteriori, permitiría también la ejecución del claustro de las Oficinas. Este sector del patio Oeste se acaba en 1660 como reza su inscripción. Al igual que el Sur se acaba en 1676 y el Este en 1727⁴³. Finalmente, todas las dependencias claustrales ligadas al claustro reglar se rematan definitivamente en 1745⁴⁴.

⁴² Galera Andréu. Una familia de arquitectos jienenses. Los Aranda. Apunte genealógico. Boletín de estudios giennenses. N XCV. Jaén, 1978. pp9-19.

⁴³ Vigo Trasancos, Alfredo. Bartolomé Fernández Lechuga y el claustro procesional de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. Cuaderno de estudios gallegos. T 41. Fasc 106. Santg de Compostela. 1994. p287.

⁴⁴ Goy Diz, Ana. El arquitecto baezano Bartolomé Fernández Lechuga. Univ. Jaén, 1998. Pp84-89.



Fig.201_ Corredor del claustro Reglar de San Martín Pinario en Santiago de Compostela.

DESCRIPCIÓN

El claustro es de planta cuadrada, de dos alturas y seis tramos por lienzo, separados por unas columnas dóricas pareadas que recorren ambas alturas. Son estas columnas gigantes las que le dan el carácter único al conjunto, que ayudado por el material granítico, le otorgan una potencia plástica y una gravedad tan contundente que no tiene parangón con nada de lo que hasta entonces se había construido⁴⁵, lo cual redundaba en el carácter magnánimo que pretende mostrar este monasterio, el

⁴⁵ Bustamante García, Agustín. El siglo XVII. Clasicismo y Barroco. Sílex. 1993.

Vigo Trasancos, Alfredo. Bartolomé Fernández Lechuga y el claustro procesional de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. Cuaderno de estudios gallegos. T 41. Fasc 106. Santg de Compostela. 1994. p281.

más poderoso de Galicia.

Las columnas están asentadas sobre pedestales individuales y soportan un entablamento también individualizado de pronunciado friso, con triglifos y metopas. Su potente cornisa recorre todos los lienzos, quebrándose en su encuentro con las columnas para adelantarse y formar parte del entablamento de dichas columnas.

El lienzo está compuesto en su planta baja por arcadas con pilastras dóricas y arcos profusamente moldurados, que junto con el capitel marcan una línea de imposta que recorre todo el muro. Tras el entablamento que separa ambas plantas destaca en la planta superior el balcón, que sobresale del muro y se apoya en el entablamento para mayor resalte. Sobre la puerta del balcón se sitúa un tragaluz elipsoidal y rematando el lienzo la cornisa que unifica todo el claustro.

La planta inferior presenta en su corredor bóvedas de arista molduradas separadas por perpiaños de marcada anchura. En busca de la perspectiva en los corredores y la claridad de las fugas, los muros del corredor presentan en sus esquinas unas portadas muy bien trabajadas, flanqueadas por sendas pilastras dóricas en las que apoya un entablamento sobre el que se dispone un frontón triangular.

Los únicos elementos que rompen la unidad del conjunto son los pináculos de remate de los lienzos, claramente añadidos posteriormente en la segunda mitad del S. XVII, que substituyeron posiblemente a otros remates proyectados que seguirían la línea recia de las bolas escurialenses sobre pedestales dispuestas en el cimborrio de la iglesia y en los contrafuertes de la nave mayor.



Fig.202_ Parte de la fachada de la Catedral en Jaén. <http://catedral-dejaen.org/images/fachadaprincipal.jpg>

REFERENCIAS

Lechuga pudo ver ejemplos del orden gigante de las columnas directamente en la Catedral granadina de Siloé o en la jienense de Vandelvira. Lechuga también debió conocer otras soluciones columnarias como la Puerta del Puente de Córdoba, obra de Hernán Ruiz III de 1571, o las sólidas portadas que Andrés de Ribera había levantado por las mismas fechas en la Cartuja y en las Casas Consistoriales en Jeréz. Todas estas estructuras adquieren un tono, aunque colosal, más ornamentado y ligero, menos serio y más dado a incorporar detalles y florituras que las hacen más vistosas y atractivas⁴⁶.

De hecho Lechuga no puede entenderse sin el influjo de Herrera. La influencia herreriana le pudo venir a través de la iglesia de Santa María de la Alhambra, de la cúpula de los jesuitas en Granada, de la Lonja de Sevilla, o de las propias obras del Palacio de Carlos V, que al ser cons-

⁴⁶ Vigo Trasancos, Alfredo. Bartolomé Fernández Lechuga y el claustro procesional de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. Cuaderno de estudios gallegos. T 41. Fasc 106. Santg de Compostela. 1994. p293.

trucción Real, siempre estuvieron bajo el control directo de los arquitectos vinculados a la Corona.

Resulta también interesante la doble estructuración de arco-balcón que se abre en las pandas murales, así como las pilastras con bolas que flanquean los vanos altos, los huecos elipsoidales y el propio juego sutil de geometrías pétreas que subrayan el abovedamiento de las crujías. Sobre todas ellas cabe afirmar que también son de una pulcra fidelidad a soluciones y formas que estaban sólidamente asentadas en el ambiente meridional; hasta el punto de que las sutiles geometrías recuerdan a Ambrosio de Vico en ejemplos granadinos, los tragaluces ovales son formas derivadas de Andrés de Vandelvira, las pilastras con bolas de los balcones a soluciones de Herrera, y la doble estructuración, una hibridada evocación de soluciones de Vandelvira -los muros interiores de la Catedral de Jaén- y a la vez de Herrera, según se puede apreciar en el frente de la iglesia de El Escorial⁴⁷.

⁴⁷ Vigo Trasancos, Alfredo. Bartolomé Fernández Lechuga y el claustro procesional de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. Cuaderno de estudios gallegos. T 41. Fasc 106. Santg de Compostela. 1994. p293.



Fig.203_ Bóveda de esquina del claustro Reglar de San Martín Pinario en Santiago de Compostela.

MÉTRICA

Al analizar la fábrica obtuvimos las medidas coherentes partiendo de un pie de 0,2797m como el referente en la realización, es decir, que utilizó el pie de 0,28m, ligeramente distorsionado en la puesta en obra.

El claustro responde a una planta cuadrada de 168p de corredores y 126,50p de prado, en donde las capillas de las esquinas miden 20x20p, las siguientes 19,75x20p y las cuatro centrales 19,50x20p. Todas las capillas presentan bóvedas de arista separadas por arcos perpiaños de 1,50p de anchura.

En el lienzo existen varias relaciones proporcionales entre las partes, las arcadas de los lienzos responden a la proporción dupla (las centrales: $19,50/10=1,95$, y las laterales⁴⁸: $19,50/9,84=1,98$), la cual también aparece contando en altura con el alféizar y con el ancho existente entre pedestales ($24/12=2$). Por su parte el piso alto presenta un mural entre columnas que tiende a la cuadratura ($13,50/13,69=0,99$).

⁴⁸ Como comúnmente sucede, el ajuste en planta de las capillas de las esquinas del lienzo trae consigo una ligera reducción del mismo. En este caso tenemos una reducción de 0,16p de las arcadas de las esquinas respecto a las arcadas centrales.

El corredor tiene en la sección de la planta baja una proporción sesquitercia ($27/20=1,35$), mientras que en la planta alta la proporción es en base a la medida cierta $\sqrt{2}$ ($20/14,33=1,40$).

En el resto de la fábrica no se dan relaciones superficiales destacables a no ser la que emana del pedestal, que responde a una sesquitercia ($9/6,75=1,33$) y el conjunto del balcón que lo hace a una sesquiquinta ($10,40/8,65=1,20$), pero no por ello este claustro está fuera de medida, muy al contrario, nos transmite euritmia en su juego de verticales con horizontales, en su juego de llenos con vacíos y en sus relaciones entre las partes, dejando de lado las relaciones geométricas sencillas para realizar más profundamente un juego rítmico de los elementos.

Los zócalos del pedestal distan entre ellos igual dimensión que su longitud, tenemos por lo tanto una relación 10,50-10,50-10,50-10,50. El ancho de los pedestales en sí mide 9p, y entre ellos distan 12p, relación 9-12-9-12. Los llenos y vacíos del lienzo mural siguen la serie 10-11-10-11, donde las arcadas miden 10p. En el entablamento resaltan del lienzo el friso y arquitrabe, midiendo 7p, por lo que su juego con el muro se articula 7-14-7-14. Del mismo modo la cornisa lo hace con 12p marcado una serie 12-9-12-9.

EL USO DEL ORDEN DÓRICO EN EL CLAUSTRO

Llegados a este punto es oportuno realizar una comparativa entre los órdenes dóricos de los tratadistas más destacados de la época y ponerlos en relación con el que Lechuga proyecta en este claustro, para intentar cruzar posibles influencias. Así pues analizaremos a Serlio, Vignola y Palladio.

Para relacionar el orden dórico de estos maestros en su justa medida, debemos comparar sus módulos (M), que era la forma en que Vitrubio explicaba las proporciones, continuada por estos tratadistas, puesto que si intentásemos buscar relaciones métricas más particulares erraríamos al no partir de la base que en España se utilizaba el pie y vara como medida de obra mientras que en Italia era la braza la medida común de obra que se empleaba en las fábricas.

Dórico Serlio

Basa:	1 M
Fuste alto:	12 M (2 M el ancho inferior)
Capitel:	1 M
Entablamento	1+1,5+1,15 M
Pedestales:	6 M
Col/ent:	14/3,66=3,82

Dórico Vignola

Basa:	1 M
Fuste alto:	14 M (2 M el ancho inferior)
Capitel:	1 M
Entablamento	1+1,5+1,5 M
Pedestales:	5 M (0,5+4+0,5)
Col/ent:	16/4=4

Dórico Palladio

Basa:	1 M
Fuste alto:	15,33 M (2 M el ancho inferior)
Capitel:	1 M
Entablamento	1+1,5+1,5 M
Pedestales:	7M (2+4+1)
Col/ent:	17,33/4=4,33

Dórico Claustro San Martín Pinario. Fernández Lechuga

Basa:	1 M
Fuste alto:	16 M (2 M el ancho inferior)
Capitel:	1 M
Entablamento	1+1,5+1,5 M
Pedestales:	6 M
Col/ent:	18/4=4,5

De este análisis y puesta en común entre los distintos maestros y su modo particular de ver el orden dórico se evidencian sobretodo dos cosas, por un lado que Bartolomé Fernández Lechuga tenía muy presente la tratadística clásica a la hora de componer sus fábricas, puesto que proporcionó el orden de los lienzos del claustro siguiendo un sistema modular coherente y bien definido, pero por otro también se extrae que no sigue fielmente a ninguno de estos maestros, aunque presenta grandes analogías modulares con Palladio, del que se aleja solamente para aumentar de forma consciente el fuste en 2/3 M.

Con el estudio modular de la fábrica de San Martín Pinario se constata la tendencia hacia un fuste más esbelto y una mayor relación columna-entablamento, así pues cronológicamente tenemos una progresión innegable que nos conduce paulatinamente a la barroquización del orden.

¿Pero fue Lechuga el primero en aportar una relación

Sus modulaciones son las siguientes⁵⁰:

Basa:	1,50 M
Fuste alto:	15 M (2 M el ancho inferior)
Capitel:	1,50 M
Entablamento	3,25 M
Col/ent:	$18/3,25=5,53$

Basa:	1,25 M
Fuste alto:	15,75 M (2 M el ancho inferior)
Capitel:	1 M
Entablamento	3,75 M
Pedestales:	5 M
Col/ent:	$18/3,75=4,8$

Pese a todo Lechuga solamente emplea el sistema modular a la hora de proporcionar el orden dórico de los lienzos, alejándose seguidamente de este sistema para valerse de los ritmos propios entre los elementos de la fábrica y así trabar armoniosamente el conjunto con todas sus partes.

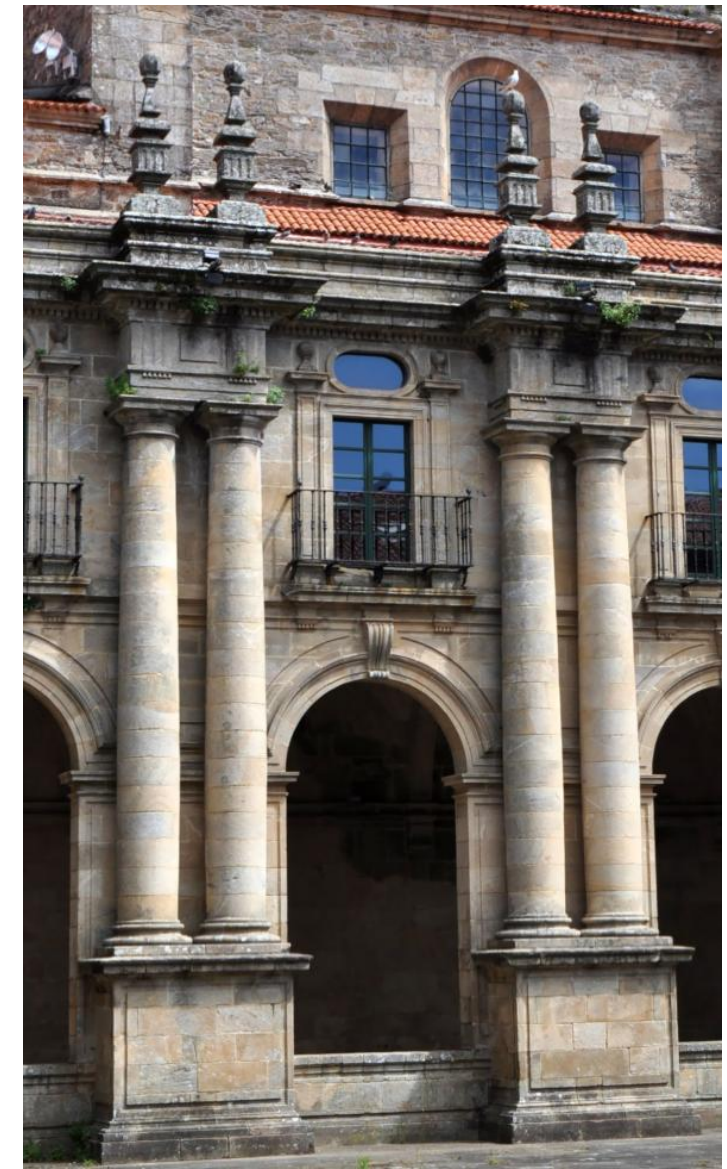


Fig.204_ Tramo de Lienzo del claustro Reglar de San Martín Pinario en Santiago de Compostela.

50 Para realizar un estudio modular más completo sobre esta dinámica de aumento del fuste, se deberá por analizar también las iglesias vallisoletanas de las Angustias y de Vera Cruz, de Diego de Pravés, cuyo hijo también tradujo a Palladio en 1625, e incluso la portada del Hospital de San Juan de Dios realizada por Ambrosio de Vico en Granada, el cual no descartamos que fuese su suegro. Además en el caso específico del claustro de San Martín Pinario, al poseer doble columnata en los lienzos, se debería analizar el claustro de San Benito de Valladolid, realizado también por Ribero Rada, ya que supone la introducción en España de la doble columna en los lienzos claustales del manierismo clasicista.

241



Fig.205_ Lienzo del claustro Reglar de San Salvador en Lourenzá.

CLAUSTRO REGLAR DE SAN SALVADOR EN LOURENZÁ

El monasterio de San Salvador de Lourenzá accede a la Congregación de San Benito de Valladolid en 1518, por lo que entendemos que debió ser un monasterio con dificultades económicas durante todo el siglo XVI, al comenzar las obras de restauración de la fábrica por este claustro reglar en 1637, un siglo después de que comenzasen el resto de las abadías que analizamos anteriormente.

Ya argumentan Bonet Correa⁵² y Goy Diz⁵³ que aunque no exista documentación que lo acredite, el maestro tracista de la obra fue en 1637 Diego Ibáñez Pacheco. Este maestro confió la obra a la cuadrilla formada por Juan y Pedro de Villanueva, Bartolomé de Sopena y Francisco López Rosillo, todos ellos oriundos de Liendo, Cantabria.

⁵² Bonet Correa, Antonio. La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII. Madrid: Instituto P. Sarmiento. 1984.

⁵³ Goy Diz, Ana. La actividad de un maestro cántabro en tierras de Lugo: Diego Ibáñez Pacheco. Altamira, vol. LII, Santander, 1996, pp. 223-262

En un primer momento, a contrato de Juan de Villanueva, esta cuadrilla se comprometió a realizar dos lienzos. Será en 1643 cuando el hijastro de Pacheco: Antonio Rodríguez Maseda, contrate los otros dos paños.

El claustro es cuadrado, y se compone de cinco tramos por lienzo con dos plantas, articuladas mediante pilastras toscanas gigantes que unen las dos plantas. La planta inferior se relaciona con el prado mediante arcadas insertas entre las pilastras que se apoyan en un basamento que recorre todo el claustro, abriéndose en los tramos centrales para acceder al prado. Las arcadas no poseen basa pero sí capitel, aunque este se limita a la mínima expresión constructiva. Sobre ellas, en el piso superior, se encuentra una puerta-ventana, que ensancha y se convierte en balcón en el tramo central de cada paño. Unificando todo el claustro remata un entablamento corrido que resalta en su encuentro con las pilastras.

Podemos decir que la sobriedad es la característica que mejor recoge la sensación que emana de esta fábrica.



Fig.206_ Corredor del claustro Reglar de San Salvador en Lourenzá.

MÉTRICA

Cada tramo presenta un corredor que responde a una distancia total de 114,5p, distando el prado 79p. Pérez Constanti⁵⁴ nos da la referencia del contrato de Villanueva en el que se estipulaba que los lienzos serían de 84p de esquina a esquina, pues bien, si medimos el lienzo por el interior del corredor ciertamente tenemos 84,5p, y es que el análisis métrico que deriva de los planos realizados demuestra que el lienzo del claustro no puede medir exactamente 84p, por lo tanto, entendemos que si se quería construir el claustro tal cual lo encontramos hoy día, con 84,5p por lienzo. Esta omisión de los decimales la realizó el propio Pacheco también en el contrato del claustro de la catedral mindoniense.

Los tramos de las esquinas de las pandas son cuadrados de 15x15p, los siguientes miden 15,25x15p y los tres centrales 14x15p. Sus bóvedas, que arrancan a partir de las claves que recorren patio y corredor, son cuatripartitas de arista, las cuales parten del medio punto de sus formeros y perpiaños, teniendo el centro de la bóveda la misma altura que el centro del perpiaño.

El basamento que recorre todo el claustro, de 4p de altura, se resalta en su encuentro con las pilastras toscanas, pasando a conformar el propio pedestal de las mismas.

⁵⁴ Pérez Constanti, Pablo. Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII. Santiago. 1930. p568.

La pilastra toscana tiene 26,25p, y el entablamento que cierra el conjunto en altura mide 3p.

Nos queda ahora por dilucidar cuál fue la modulación de la que partió para realizar la composición de la pilastra, y para encajar mejor la comprensión modular del mismo, inscribimos también aquí el toscano de Serlio, Vignola y Palladio:

Toscano Serlio

Basa:	1 M
Fuste alto:	10 M (2 M el ancho inferior)
Capitel:	1 M
Entablamento	3 M
Pedestales:	4 1/6 M
Col/ent:	12/3=4

Toscano Vignola

Basa:	1 M
Fuste alto:	12 M (2 M el ancho inferior)
Capitel:	1 M
Entablamento	3,5 M
Pedestales:	4,5 M
Col/ent:	14/3,50=4

Toscano Palladio

Basa:	1 M
Fuste alto:	12 M (2 M el ancho inferior)
Capitel:	1 M
Entablamento:	3 M
Pedestal:	4 M
Col/ent:	14/3=4,66

Toscano Claustro Lourenzá. Pacheco

Basa:	1 M
Fuste alto:	15,5 M (2 M el ancho inferior)
Capitel:	1 M
Entablamento	2 M
Pedestales:	2 2/3 M
Col/ent:	17,5/2=8,75

Viendo estos tres ejemplos de la tratadística del siglo XVI, comprendemos claramente que Diego Ibañez Pacheco, al igual que Bartolomé Fernández Lechuga, buscó una mayor esbeltez en sus fábricas. En Lourenzá se aprecia aún con mayor claridad que en Pinario, si bien es cierto que se realizó una década más tarde. Esto avala la tesis que mantenemos acerca de que en este siglo XVII se dio una tendencia hacia la esbeltez de las columna, distando cada vez más de los cánones marcados en el siglo XVI por la tratadística italiana, pregonando de esta forma el advenimiento del Barroco.

También con este estudio de la composición del orden del claustro de Lourenzá, entendemos que inequívocamente lo trazó Diego Ibañez Pacheco, al ajustarse la mo-

dulación que emplea del Orden Toscano en Lourenzá prácticamente a la que empleó en el claustro catedralicio mindoniense.

En cuanto a las proporciones que dimanen del lienzo⁵⁵, encontramos las proporciones parciales sesquiáltera y áurea de cada tramo inferior, según tomemos el ancho entre las pilastras ($19,66/12=1,51$) o entre las retropilastra ($19,66/13=1,63$), aunque ciertamente dos son las proporciones que nos interesan en este claustro.

Por un lado tenemos al corredor, cuyas dimensiones parciales: su alto 19,25p, su ancho15p, y el comienzo de su bóveda 11,75p, encierran en sí varias relaciones proporcionales. Puestas en relación nos aportan el número Jám-blico en el que se inscribe el corredor ($19,25 \times 11,75=226,18$ $15 \times 15=225$). Relacionando anchuras y alturas nos marcan prácticamente una doble proporción sesquiquarta ($19,25/15=1,28$ $15/11,75=1,28$), y finalmente relacionando sus alturas aparece la medida cierta áurea ($19,25/11,75=1,64$).

Por otro lado, encontramos la proporción 7:3, que es la que mejor ejemplifica para el cristianismo la perfección, en la medidas que engloban la totalidad del lienzo ($79/33,25=2,37$) y en cada tramo del mismo, en el espacio que resta entre las pilastras y el entablamento ($30,25/13=2,33$).

⁵⁵ La arcada del piso inferior del lienzo tiene de luz 10p, y de altura 12,75p. La altura del piso inferior sin contar con el zócalo corrido son 15,66p, la altura del piso superior sin contar con el entablamento son 9,59p, a priori una medida que desconcierta, pero se debe simplemente al ajuste que sufre para mantener la composición deseada en la pilastra.



Fig.207_ Tramo de Lienzo del claustro Reglar de San Salvador en Lourenzá.

BIBLIOGRAFÍA

A.H.U.S. Protocolos Notariales, Santiago, Gonzalo de Reguera, leg. 446 (1570), f.209 y ss. F. 215, f.221.

Arnau, Joaquín. Baró, José Luis. Discurrir edificando. Artículo extraído del libro: Palladio 1508-2008. Edita: General de Ediciones de Arquitectura. Valencia, 2008.

Bonet Correa, Antonio. La arquitectura en Galicia durante el S XVII. Instituto Padre Sarmiento. Madrid. 1984.

Bustamante García, Agustín. El siglo XVII. Clasicismo y Barroco. Silex. 1993.

Casaseca Casaseca, Antonio. Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia 1577), Salamanca, 1988.

Cerviño Lago, J. Dos monasterios pontevedreses: Poio y Armenteira. (artículo digital)

Chueca Goitia, Fernando. La Catedral de Valladolid. Una Página del Siglo de Oro de la Arquitectura Española. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez. Madrid 1947.

Durán Villa, Francisco R. Los monasterios benedictinos. Una aproximación a su entorno geográfico. Extraído del libro: Arte benedictino en los Caminos de Santiago. Coord. Fernández Castiñeiras/Monterroso Montero. Xunta de Galicia. Consellería de Innovación e Industria. 2007.

Freire Naval, A., Aportación al estudio de la actividad artística del Monasterio de San Martín Pinario y sus prioratos entre 1501 y 1854, tesis de licenciatura inédita, Santiago, 1998.

Galera, Andréu. Una familia de arquitectos jienenses. Los Aranda. Apunte genealógico. Boletín de estudios giennenses. Nº XCV. Jaén, 1978.

Gómez García, Laura. Valoración del fondo documental del Archivo de Reino de Galicia relativo a la actividad artística de los monasterios benedictinos. 1498-1836. Tesis de licenciatura inédita. Universidad de Santiago de Compostela. 1994.

Goy Diz, Ana. A formulación da arquitectura benedictina logo da incorporación á Congregación. O mosteiro de San Xulián de Samos. Extraído de: San Xulián de Samos. Historia e arte dun mosteiro. Opus monasticorum III. Varios autores. Xunta de Galicia. 2008.

Goy Diz, Ana. El arte en tiempos de Miguel de Cervantes: apreciaciones sobre la arquitectura gallega. Artículo extraído del libro: El tapiz humanista. Actas del I curso de primavera IV centenario del quijote. Edita Ana Goy Diz. Cristina Patiño Eirín. Universidad de Santiago de Compostela. 2006. P284

Goy Diz, Ana. El monasterio de San Salvador de Celanova en la época del Renacimiento: una aproximación a su arquitectura. Tomo II. Extraído de: Memoria Artis. Xunta de Galicia. 2003.

Goy Diz, Ana. La actividad de un maestro cántabro en tierras de Lugo: Diego Ibáñez Pacheco. Altamira, vol. LII, Santander, 1996.

Goy Diz, Ana. La arquitectura en Galicia tras la muerte de Juan de Álava: los maestros hontañonianos en el epílogo del tardogótico. Artículo extraído del libro: La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América, ed. Alonso Ruiz, Begoña. Universidad de Santiago de Compostela.

Goy Diz, Ana. La arquitectura tardogótica en los monasterios de Celanova, Ribas de Sil y Montederramo. Extraído del libro: Piedra sobre agua. El monacato en torno a la Ribeira Sacra. Opus Monasticorum IV. Enrique Fernández Castiñeiras, Juan M. Monterroso Montero (eds.). 2010. Fundación Pedro Barrie de la Maza.

Goy Diz, Ana. La huella de Juan de Badajoz el Mozo en los claustros gallegos: el concepto de modernidad arquitectónica a mediados del siglo XVI. Extraído del libro: Arte benedictino en los Caminos de Santiago. Coord. Fernández Castiñeiras/Monterroso Montero. Xunta de Galicia. Consellería de Innovación e Industria. 2007.

Goy Diz, Ana. Las sacristías monásticas del Renacimiento en Galicia: el caso de la Ribeira Sacra. pp121-161. Artículo extraído del libro: Entre el agua y el cielo. El patrimonio monástico de la Ribeira Sacra. Opus Monasticorum V. USC, Editora Académica. 2012

Goy Diz, Ana. Los claustros benedictinos tras la reforma de los reyes católicos: noticias sobre su construcción y sobre sus programas decorativos. Extraído de: Humanitas. Estudios en homenaje ó profesor Dr. Carlos Alonso del Real. Tomo II. Universidade de Santiago de Compostela. 1996.

Gutiérrez, Ramón. Viñuales, Graciela María. Palladio entre España e Hispanoamérica. Artículo extraído del libro: Palladio 1508-2008. Edita: General de Ediciones de Arquitectura. Valencia, 2008.

Marías, Fernando. El largo siglo XVI. Madrid. 1989.

Marías, Fernando. Palladio, España, Europa. Artículo extraído del libro: Palladio 1508-2008. Edita: General de Ediciones de Arquitectura. Valencia, 2008.

Muñoz Jiménez, José Miguel. El manierismo en la arquitectura española de los siglos XVI y XVII: la fase clasicista (1560-1630). Cuadernos de arte e iconografía/TomoV-9. 1992. Revista virtual de la fundación universitaria española: <http://fuesp.com/revistas/pag/cai0902.html>

Muñoz Jiménez, José Miguel. El manierismo en la arquitectura española del siglo XVI: la fase serliana (1530-1560). Cuadernos de arte e iconografía/TomoIII-5. 1990. Revista virtual de la fundación universitaria española: <http://fuesp.com/revistas/pag/cai0506.html>

Pérez Costanti, Pablo. Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI Y XVII. Edita Consellería da Presidencia e Administración Pública. 1988. Reedición del libro de 1930.

Soraluce Blond, Jose Ramón. Proliferación de las bóvedas claustrales de nervio corrido en el siglo XVI. La influencia compostelana. Artículo sin publicar. 2012.

Vigo Trasancos, Alfredo. Bartolomé Fernández Lechuga y el claustro procesional de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. Artículo extraído de: Cuaderno de estudios gallegos. T 41. Fasc 106. Santiago de Compostela. 1994. pp277-310.

Zaragoza Pascual, Ernesto. La música litúrgica en el monasterio de Celanova (siglos XII-XIX). Tomo II. Extraído de: Memoria Artis. Xunta de Galicia. 2003.

FACHADAS



Fig.208_ Detalle de la fachada de la Casa de las Conchas en Salamanca.

FACHADAS

Para introducir el análisis de las fachadas, nada mejor se me ocurre que citar un fragmento de Arnau Amo en el que reflexiona sobre su significado:

“La miopía bauhausiana nos ha contaminado con una seudosinceridad para la cual el interior de la casa manda sobre su apariencia, sin caer en la cuenta de la validez relativa del concepto de interioridad. El binomio adentro/afuera es equívoco, dado que adentro-de-la-casa es afuera-de-la-ciudad y afuera-de-la-casa es adentro-de-la-ciudad.

El atributo objetivo del espacio se sustenta en otro binomio, socialmente real: público/privado es el auténtico binomio de la dialéctica urbana. De acuerdo con él el afuera-doméstico se configura en adentro-urbano y su dignidad crece sobremanera.

Lo que hemos conocido de labios del Movimiento Moderno como fachada -con palabra evidentemente despectiva- es para el humanista Alberti frons aedis, la frente del edificio, una frente que conviene mantener alta para honra de la república. No sin causa el Movimiento Moderno ha sido incapaz de asumir el desafío de la ciudad

y es responsable en buena medida de la miseria urbana que hemos heredado. Bajo su supuesta verdad funcional ha sido encubierta una individualidad desaforada que no se recata en exhibir sus caprichos argumentados. La arquitectura moderna fracasa en el empeño de la ciudad -Unidad de habitación-.

El Renacimiento -y Alberti a la vanguardia de él- ha urdido un sistema, de la privacidad a la comunidad y viceversa, que da respuesta arquitectónica matizada a los momentos de la vida humana y social. El ornamento -su grado y su moralidad- es elemento activo de este sistema. La arquitectura concebida de ese modo, se halla equiparada para afrontar con la frente alta la complejidad del tejido urbano, conociendo y respetando las reglas de una decantada urbanidad.

Su sistema es homogéneo: la diversidad no arriesga la unidad y la moderación regula el juego de las partes en un todo esencialmente armonioso”¹.

Así pues, la fachada en esta época era parte indisoluble de la obra, y representaba a la misma hacia el adentro urbano, siendo en muchos casos el elemento de mayor representatividad de las fábricas, por lo tanto estudiaremos varios diseños.

¹ Arnau Amo, Joaquín. La teoría de la arquitectura en los tratados. Artes gráficas Flores. Albacete. 1988. V2.



Fig.209_ Portada del Hospital Real en Santiago de Compostela.

PORTADA DEL HOSPITAL DE LOS REYES CATOLICOS EN SANTIAGO DE COMPOSTELA

El estilo ornamental denominado plateresco se introdujo en Galicia con la portada del Hospital Real, contratada en 1518 a los maestros Guillén Colás y Martín de Blas, en una fecha muy posterior al fallecimiento de los Reyes Católicos. Fue realizada entre 1519 y 1520. El promotor de dicha obra fue el humanista Don Diego de Muros III,

administrador del Hospital Real de Santiago, cargo que obtuvo en la época de los Reyes Católicos, cuando era el deán de la Catedral compostelana.

Guillén Colás y Martín de Blas eran dos maestros franceses que estaban ligados a la figura de Juan del Castillo y Nicolás de Chanterenne, puesto que trabajaban a sus órdenes en el Monasterio de los Jerónimos de Belem. A parte de la portada del Hospital Real, Martín y Guillén siempre trabajaron bajo las órdenes de otros maestros, no se les conoce otra obra propia, por lo tanto es lógico pensar que el Don Diego de Muros III no fiaría la parte visualmente más importante del edificio a dos maestros que no aportasen garantías.

Además está por otro lado el hecho de que Chanterenne esculpió la mayoría de las esculturas de la capilla del Hospital en 1511, las cuales fueron la primera muestra de escultura renacentista en Galicia, e incluso se supone que también pudo haberse formado Juan del Castillo en la fábrica hospitalaria, por la influencia que parece desprenderse del Hospital Real en las fábricas portuguesas que llevó del Castillo².

Entre estos dos más que posibles candidatos, lo más verosímil es que las trazas de la portada se las haya encargado Don Diego de Muros III a Nicolás de Chanterenne, que ya había trabajado con anterioridad en las esculturas de la capilla del Hospital y que en esos momentos era el más importante escultor del Renacimiento en Portugal³.

² Vila Jato, M^a Dolores. El Primer Renacimiento Galaico-Portugués. Artículo extraído de: Do Tardogótico ó Manierismo. Galicia e Portugal. Fundación Pedro Barrié de la Maza / Fundação Calouste Gulbenkian. 1995. Coordinador: Valle Pérez, X. C. p133.

³ Vila Jato, M^a Dolores. El Hospital Real de Santiago y el arte portugués. Extraído del libro: Anales de la Historia del Arte, nº4. Homenaje al Profesor Dr. D. José M^a de Azcárate. Ed. Compl. Madrid, 1994. p304.



Fig.210_ Detalle de la Portada del Hospital Real en Santiago de Compostela.

DESCRIPCIÓN

La portada del Hospital Real, en cuanto a que se adhiere al muro exterior del edificio como una fachada-retablo, podría identificarse como una fachada de tradición gótica; pero nada más alejado de la realidad puesto que ésta presenta una serie de principios reguladores que la proporcionan armónicamente, como veremos en su análisis, por lo tanto es plenamente renacentista, algo que resulta inherente al propio tipo del que parte: un Arco del Triunfo Romano.

La portada presenta una riquísima decoración que la invade, mostrándonos un complejo programa iconográfico a relacionar con el sentido y finalidad del edificio hospitalario, destinado no sólo a la curación del cuerpo sino también a la regeneración del alma⁴.

La portada organiza el diseño en torno al gran acceso al Hospital, configurado mediante una arcada con múltiples arquivoltas cargadas de grutescos entre los que

⁴ Vila Jato, M^a Dolores. O Renacemento. Edicios do Castro, Sada, A Coruña. 1993. p66.

aparece la Casa Real: Felipe y Juana a los laterales y en la clave Carlos, pero ante ellos, presidiendo el conjunto, se encuentran en las enjutas los Reyes Católicos, verdaderos valedores del Hospital Real. La arcada está flanqueada a cada lado por un triple sistema de pilastras y retropilastras que presentan un pronunciado basamento sobre el que arrancan fustes y entablamentos superpuestos. Los fustes de las pilastras están decorados con grutescos, por su parte los interpilastrados se configuran como calles en las que se asientan gran parte de la carga escultórica del conjunto. Encima de la arcada aparece una imposta que marca la división iconoclástica de la portada ya que hasta aquí se configuraba el espacio terrenal, así pues las esculturas del interpilastrado inferiores son Adán y Eva, representando al ser humano y al pecado, y en las pilastras más próximas al centro, entre los grutescos, aparecen cualidades que deberá atesorar el ser humano en vida, como son la templanza, la fortaleza, la justicia y la prudencia, para así poder ser digno de ascender al Reino de los Cielos, que se halla en el cuerpo superior. Entiéndase aquí que la Casa Real también se sitúa en el cuerpo bajo y por tanto son terre-

nales, pero se encuentra por encima de Adán y Eva y de las cualidades que el hombre ha de buscar en vida, lo que hace suponer que ellos ya las poseen y que están a medio camino entre Dios y los hombres.

El cuerpo superior lo podemos estructurar en tres fajas horizontales, en la inferior tenemos un gran friso central en el que se disponen los doce apóstoles, sobre ellos se encuentra una inscripción que consagra a Fernando e Isabel como peregrinos de Santiago y promotores del Hospital; la faja central llega hasta el remate superior de las pilastras, en ella se halla una ventana en el centro secundada por varios personajes, los más cercanos: Jesús a su derecha y María y el Niño a su izquierda; y en la faja superior se dispone una crestería con ángeles tocando instrumentos musicales.

Aquí entendemos que resulta acertado el comentario de Antonio Aguayo⁵, que ve probable que en el lugar de la ventana se situara primigeniamente la imagen de Dios, ya que es el centro y cúspide de la composición de la portada, y su imagen no aparece en ninguna parte de la composición.

Por último nos queda hablar de la figura de Don Diego de Muros III, que si bien fue el que promovió y asumió el mecenazgo de la portada en honor a los Reyes Católicos, no aparece en ningún lugar de la misma físicamente, aunque entendemos que sí dejó su rubrica tallándose en la fachada el símbolo de su escudo de armas, la cruz de Jerusalén. Ello se hizo en cuatro puntos extremos de la fachada: en el centro superior en el dintel de la ventana, en el centro inferior en la rejería de la puerta de acceso, y a mitad de altura en los laterales, en las águilas que se apoyan sobre las pilastras excéntricas.

⁵ Aguayo, Antonio. Simbolismo en las fachadas renacentistas compostelanas. Edicios do Castro, 1983. p19.



Fig.211_ Arco de entrada de la Portada del Hospital Real en Santiago de Compostela.

MÉTRICA Y FORMA

El pie utilizado fue el mismo que el que rige el resto de la construcción del Hospital Real, que mide 28,50cm.

En planta la portada posee un ancho de 30p si contamos desde los extremos de las pilastras más excéntricas, desde cada extremo al eje de la siguiente pilastra hay 2p, y de este eje al de las pilastras más céntricas hay 4p, restando una distancia entre los ejes de las pilastras más céntricas de 18p.

En cuanto a su altura total es de 45p, que viene a ser prácticamente la totalidad del lienzo en el que se inscribe. Como comentamos anteriormente, se divide iconográficamente en dos partes, la terrenal que tiene una altura de 25p, y sobre ella la celeste con los 20p restantes, divididos en tres fajas de 8p, 5p y 7p.

Si bien estas medidas genéricas resultan claras, no ocurre lo mismo con las particulares de las pilastras, que se pierden y traban continuamente al intercalar molduras en su horizontal. Ello es debido a que más que guiarse por la modulación particular del orden de las pilastras para la confección de la fachada, lo que prevalece, como se dijo al comienzo, son unos principios reguladores que articulan y aportan unidad al conjunto, y que son los que a fin de cuentas nos hablan de una nueva mentalidad a la hora de afrontar este proyecto.

Para la configuración compositiva de la fachada, se apoyó en un primer momento en la proporción sesquiáltera, así pues la relación 3:2 es la que engloba las medidas globales de la portada, además del segundo cuerpo y la arcada con sus arquivoltas. Para medidas más particulares utilizó la proporción áurea y la dupla, las cuales se perciben mejor en los planos que explicado sobre papel. Se proporcionaron también las dimensiones relativas a las dos grandes pilastras al encajar sus ejes con la altura total de la portada: las más céntricas en relación 5:2 y las otras en la medida cierta $\sqrt{3}$.

Debemos por lo tanto reducir el plateresco a una corriente ornamental, que se utilizó tanto para obras marcadamente góticas como para otras incipientemente renacentistas, por poner ejemplo de ello mencionamos las fachadas de la Universidad de Salamanca y del convento de San Esteban de Salamanca, que junto con la del Hospital Real compostelano son prueba evidente de la nueva mentalidad a la hora de conformar el espacio, mientras que otras como la Puerta de la Pellejería en la Catedral de Burgos o la portada del Hospital de Santa Cruz de Toledo se presentan con criterios proporcionales y compositivos propios del gótico⁶.

⁶ Castillo, Miguel Ángel. Renacimiento y manierismo en España. Historia del Arte 28. Grupo16, Barcelona, 1989. p34.

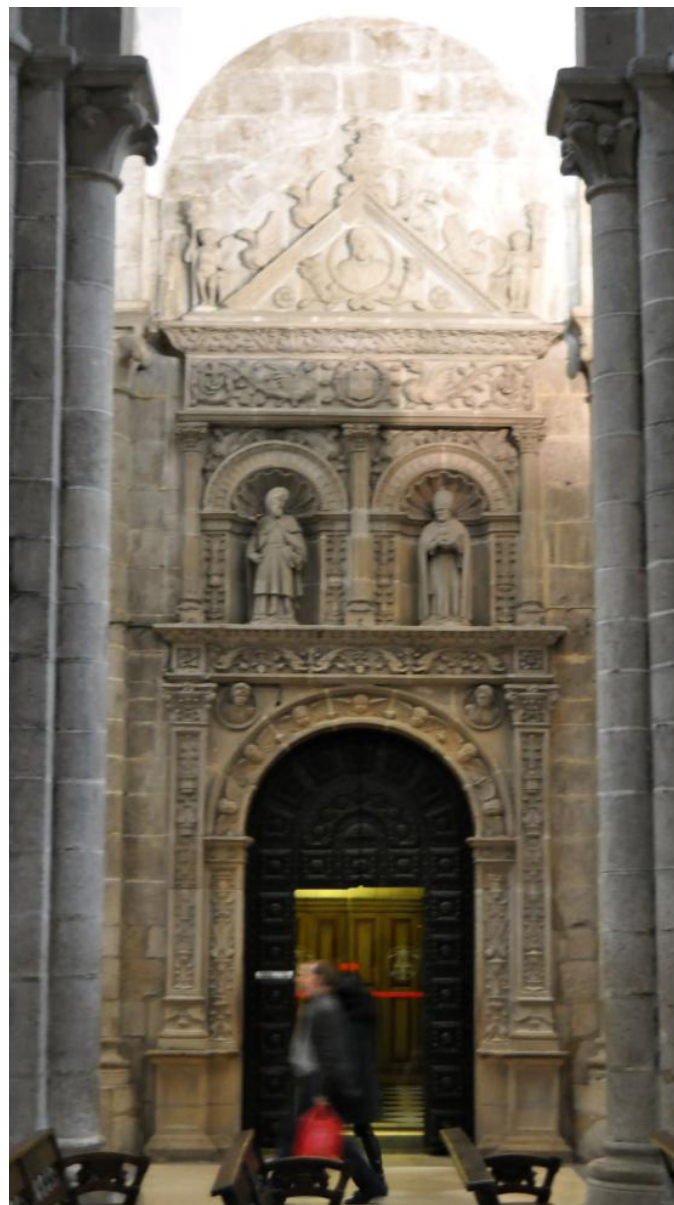


Fig.212_ Portada del acceso a la sacristía de la Catedral en Santiago de Compostela.

PORTADAS DE ACCESO AL CLAUSTRO, SACRISTÍA Y A LA CRIPTA DE LA CATEDRAL EN SANTIAGO DE COMPOSTELA

Estudiamos ahora tres puertas de acceso a distintas dependencias de la Catedral compostelana, concebidas dentro del proyecto claustral de Juan de Álava. Las dos situadas en el muro Suroeste del transepto, que comunican la iglesia con el claustro y la antesacristía, y otra tercera puerta, que está inserta en la nave Epistolar, dando acceso a la cripta, aunque a día de hoy esta tapiada.

Las puertas son traza de Juan de Álava, realizadas a comienzos de la construcción del claustro, a la par que el resto de las estancias que se agruparán en el flanco Norte del claustro, por ello, suponemos que han sido realizadas entre los años 1521-1527.

Barajamos varios nombres como autor de dichas portadas. Álava puso al frente de las obras claustrales al apa-

rejador Jácome García, el cual pudo ser quien construyó las portadas ya que también trabajó en el Colegio de Santiago Alfeo como maestro de obras, donde aparece en el lienzo Sur del claustro idéntico basamento que hace vincular estas dos fábricas con un único autor, aunque bien podría ser Gontín puesto que es otro maestro que trabajó en ambas obras. También existe la posibilidad de que las trazase el Maestre Arnao⁷, colaborador de Álava, aunque tampoco tenemos constancia documental de ello.

A pesar de que estos nombres rondan como posibles autores de las portadas, nos decantamos en mayor medida por la figura de Cornelis de Holanda, el gran entallador renacentista que trabajó durante varias décadas en Galicia. Tenemos para ello dos poderosas razones: por un lado hay constancia documental que en 1527 contrató el sepulcro del canónigo Antonio Rodríguez en la capilla Prima de la propia Catedral, trazado por Álava en 1525⁸, de factura y decoración similar a las portadas claustrales, y por otro tenemos la innegable vinculación arquitectónica que tienen estas portadas con la realizada en 1538 en la fachada Sur de la Basílica pontevedresa de Santa María la Mayor, cuya portada ya no podría haberla hecho el difunto Jácome García, fallecido aproximadamente en 1535, y sí Cornelis de Holanda, que justamente llegó a la fábrica pontevedresa el mismo año en que se construyó dicha portada, en 1538⁹.

7 Barral Iglesias, A., Yzquierdo Perrín, R., Guía de la Catedral de Santiago. 1993. p124.

8 Castro Santamaría, Ana. Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento. Salamanca. 2002. p62. Además le supone la autora la ejecución de la Capilla del Salvador, en la propia Catedral de Santiago.

9 La portada lateral de la iglesia Matriz de Caminha, trazada sobre 1510 presenta rasgos similares a la portada pontevedresa y a las compostelanas, pero no vemos vinculación directa de maestros, a parte de la distancia temporal que existe entre la portuguesa y las gallegas, aunque todas ellas sigan el mismo patrón.



Fig.213_ Detalle de la portada del acceso al claustro en la Catedral en Santiago de Compostela.

DESCRIPCIÓN

Las dos portadas del transepto se estructuran de idéntica forma: responden a la concepción de dos cuerpos separados por sendos entablamentos coronadas en la cúspide por un frontón.

El cuerpo inferior es el que da propiamente acceso a las dependencias claustrales con su portada, la cual está flanqueada por una arcada, acotada en sus laterales por pilastras compuestas que poseen un basamento pronunciado y están elevadas sobre pedestales, sobre ellas se apoya un entablamento decorado con motivos platerescos vegetales y animales. A su vez, tanto la arca-

da como las pilastras, presentan en sus cuerpos un fuste rehundido en el que enmarcan la decoración a base de candelabros. La arcada en su giro, también rehundido, inserta siete querubines, y en sus enjutas destacan los medallones con bustos.

El cuerpo superior se asienta sobre los ejes marcados por el inferior y presenta doble ritmo al introducir dos hornacinas separadas por sus correspondientes arcadas, las cuales se vuelven a encontrar acotadas por semicolumnas compuestas, esta vez sin pedestales, que son las que marcan la distancia entre el entablamento inferior y el superior. En cada hornacina se encuentra un personaje de cuerpo entero. Las arcadas presentan un fuste rehundido decorado con candelabros y un arco rehundido decorado con motivos geométricos. Las semicolumnas presentan en su fuste acanaladuras, por lo que se prescinde del ornato plateresco, el cual vuelve aparecer en el entablamento, que presenta un friso y cornisa muy pronunciados, aptos para la decoración. En el friso vuelven aparecer animales flanqueando el escudo central de los Fonseca, mecenas de la obra, mientras que la cornisa se colma de detalles vegetales.

Rematando la composición de la portada, sobre el segundo cuerpo, se apoya un frontón triangular en cuyo interior aparece una figura presidiendo la composición, coronada por un candelabro en el centro, animales mitológicos a sus lados y ángeles en los extremos.

Hay pequeñas diferencias entre las dos portadas, que atienden principalmente a las distintas figuras representadas, que cambian de una portada a otra, y que nos expresan la simbología que se quería representar en estas portadas. El resto de las otras modificaciones son apenas perceptibles en un primer golpe de vista, ya que atañen a los animales mitológicos, a los candelabros y a

los capiteles compuestos del cuerpo inferior.

Si atendemos a la iconografía de las portadas, la del Claustro, que presenta los medallones con los bustos de los arzobispos Alonso II y III de Fonseca, escenifica la Anunciación y Encarnación del Hijo de Dios: El Padre Eterno bendice, desde el frontón, la Redención humana, el resto de las representaciones siguen el mismo discurso: los grifos protectores, las águilas de la resurrección, las culebras del pecado y los delfines de la salvación, que se resuelve en el dolor de la Virgen, Madre del Amor Hermoso¹⁰. Por su parte, la portada de la antesacristía, tiene una iconografía en la que se ensalza indirectamente a Alonso III de Fonseca, ya que sus medallones representan al Valor y a la Sabiduría, dos de sus virtudes, y en las hornacinas se insertan las imágenes de Santiago Apóstol Peregrino junto a San Ildefonso, que aluden a las dos archidiócesis que presidió Fonseca¹¹.

Por su parte la portada de acceso a la cripta, si suprimimos el segundo cuerpo, se estructura de idéntica forma a las otras dos portadas. Su decoración también sigue idéntico patrón, presenta los mismos detalles decorativos de animales, candelabros y querubines, si bien, al no disponer un segundo cuerpo, su carga iconográfica es más reducida, tan sólo aparecen los dos bustos de los medallones, que parecen ser San Pablo y San Pedro¹² y la cruz griega que preside el frontón, que ya estaba dispuesta en lugar de la portada con anterioridad, puesto que la encontramos en varios tramos de la catedral a ambos lados de las naves. Cabe apuntar que no cuidaron la talla del friso donde aparecen descompensados los delfines.

10 Barral Iglesias, A., Yzquierdo Perrín, R., Guía de la Catedral de Santiago. 1993. pp125-126.

11 Yzquierdo Perrín, R. La catedral de Santiago de Compostela. Extraído del libro: Las catedrales de Galicia, 2005. p82.

12 Castro Santamaría, Ana. Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento. Salamanca. 2002. p289.



Fig.214_ Codex escurialensis. folio 21r y 22v.

ANTECEDENTES

El tipo de portada utilizado deriva, en un modo y escala simplificada, de los Arcos del Triunfo romanos. Esto Arcos así como las portadas romanas que derivarían de los mismos, fueron impresos en estampas y grabados que recorrieron gran parte de Europa, por ello no son estas portadas una construcción aislada, sino que pertenecían en su momento a la corriente más extendida en la península, donde los grabados romanos coparon la decoración y composición de gran parte de nuestras fábricas.

Si ya hablamos en el análisis del patio del Colegio de Fonseca en Santiago de Compostela, sobre la posible influencia del Codex escurialensis o cuando menos de una

copia realizada por Juan de Borgoña, que trabajó para los Fonseca en varias ocasiones, el estudio de la decoración de estas portadas parece confirmar este hecho, así pues encontramos múltiples elementos que son idénticos, o prácticamente, a las imágenes que aparecen en el Codex¹³:

En el folio 17, 17v, 18, 19, 19v: candelabros y ornamentos de pilastras prácticamente iguales a las de las portadas, aunque ciertamente ninguno idéntico.

En el folio 18: una cornisa con hojas que se imitan en la cornisa del primer cuerpo.

En el folio 21v: la decoración del friso es idéntica a la del friso del cuerpo inferior.

En el folio 22v: uno de los capiteles es idéntico a los de las semicolumnas.

En el folio 24: uno de los capiteles es idéntico a los que presentan las pilastras compuestas de la portada de acceso al claustro.

En el folio 27: la decoración es prácticamente idéntica a la cornisa superior.

En el folio 46: los animales representados son muy semejantes a las imágenes de animales mitológicos que aparecen en el friso superior, enjutas de las hornacinas y remate del frontón.

En el folio 47: el Arco dibujado responde prácticamente al cuerpo inferior de las portadas, el cual se corresponde con la portada de acceso a la cripta, cuyo frontón triangular también pudo provenir del folio 36 o 42v.

Vemos por lo tanto que la posible influencia del Codex

¹³ Fernández Gómez, Margarita. Codex Escorialensis 28-II-12. Libro de dibujos o antigüedades. 2000.



Fig.215_ Portada lateral de la iglesia Matriz en Caminha.

escurialensis o de una copia cobran un peso real¹⁴.

Aquí toma relevancia la figura de Juan de Borgoña, que trabajó en aquellos años entre Salamanca, Zamora y Toledo, área de influencia también de Álava, por lo que bien le pudo aportar una copia de su Códice, sobre todo al tener ambos un mecenas en común, como fue el caso de Alonso III de Fonseca. Ello lo creemos más que posible al encontrar en la obra salmantina de Álava los mismos detalles decorativos en las portadas de la iglesia de San Esteban y en la portada de la capilla del Colegio de Santiago Zebedeo, aunque tampoco se debe descartar que las estampas o grabados individuales también podrían haber influido en estas portadas.

Entendemos que es la Portada de acceso a la Cripta el esquema compositivo básico que extrajo Álava para componer las portadas, el cual lógicamente se modificó para insertar en las Portadas de la Antesacristía y Claustro, un segundo cuerpo donde se pudiese tallar toda la car-

¹⁴ Al respecto de los grutescos debemos entender que los grutescos en Galicia, al tallarse sobre granito y no sobre arenisca o estuco, son más arcaicos y rudos que los que aparecen en obras italianas, mucho más sutiles y refinadas. Por ello, el realizar diferentes grutescos que los que aparecen en el Codex tampoco es prueba irrefutable de que no se inspirasen en el mismo. También podrían denotar la influencia de otros grabados a la par que del Codex, o incluso ser originales los grutescos.

ga iconológica que el mecenas Fonseca demandaba. Aún así, no debemos descartar totalmente la existencia de un modelo que pudiese inspirar las portadas gemelas del transepto puesto que encontramos en la iglesia Matriz de Caminha una portada lateral que responde prácticamente al mismo esquema que el de Santiago. La iglesia de Caminha fue comenzada en 1488 por los vizcaínos Tomé de Tolosa, Francisco Vial y por Pedro Galego, pero a comienzos del siglo XVI los que trabajaban en ella eran los también vizcaínos Juan de Vargas y Juan de Parmenes, que bien pudieron comenzar dicha portada, puesto que João Lopes el Viejo, comenzó a trabajar en Caminha como su ayudante¹⁵, y será en 1514 cuando en un documento Lopes se comprometa a acabar las portadas a lo romano, que ya estaban empezadas.

De todas formas, el diseño de las portadas portuguesas no se le pueden atribuir a Lopes, ni tampoco a los maestros que trabajaron en ella, puesto que es más entendible que las trazas sean de Juan del Castillo, que por entonces trabaja con un nutrido taller de maestros y decoradores en la Sé de Braga¹⁶.

¹⁵ Matos Reis, António. Lopes-unha familia de artistas em Portugal e na Galiza. Extraído de: Revista Guimarães. Vol. XCVI, Guimarães, 1986.

¹⁶ Vila Jato, M^a Dolores. El Hospital Real de Santiago y el arte



Fig.216_ Portada del acceso a la cripta en la Catedral en Santiago de Compostela.

MÉTRICA Y FORMA

El pie utilizado entendemos que es el mismo que Juan de Álava utilizó para proyectar el resto del claustro santiagués, que responde a 32,48cm. Este pie ya no estaba vigente en el siglo XVI, pero Álava lo reutilizó en esta obra debido a que fue la medida básica con que se construyó la Catedral varios siglos atrás.

portugués. Extraído del libro: Anales de la Historia del Arte, nº4. Homenaje al Profesor Dr. D. José Mº de Azcárate. Ed. Compl. Madrid, 1994.

Las portadas gemelas del transepto presentan la siguiente modulación:

Orden Compuesto: Primer Cuerpo

Basa:	1,25 M
Fuste:	8 M
Capitel:	1,60 M
Entablamento:	1,75 M
Col/Ent:	10,85/1,75= 6,33

Orden Compuesto: Segundo Cuerpo

Basa:	1,36 M
Fuste:	7,28 M
Capitel:	1,36 M
Entablamento:	4,29 M
Col/Ent:	10/4,85= 2,06

La modulación de la Portada de la Cripta es:

Orden Compuesto

Basa:	1,25 M
Fuste:	8 M
Capitel:	1,60 M
Entablamento:	2,50 M
Col/Ent:	10,85/2,50= 4,34

La modulación de las columnas de todas las portadas vemos que prácticamente concuerdan con aquella que Serlio, varias décadas después, expuso en su tratado: la columna debería tener diez veces el ancho de su fuste, algo a ensalzar puesto que justamente el Orden



Fig.217_ Portada del acceso a la capilla de Santiago Zebedeo en Salamanca.

Compuesto, que parte de aunar la basa Corintia, el fuste acanalado Jónico y una mezcla entre el capitel Jónico y Corintio, no había sido descrito en ningún tratado a comienzos del siglo XVI, y nada al respecto se podía encontrar de él en los textos de Vitrubio, tan sólo aparecía en los dibujos de los Arcos del Triunfo Romanos de los grabados, estampas y códices. Así pues nada se le puede reprochar en este sentido a Juan de Álava, que realizó intuitivamente las columnas de los dos cuerpos con prácticamente la misma modulación que la que Serlio aportó posteriormente con su tratado.

El tema disonante entre la portada de la Cripta y las otras dos se encuentra en el entablamento, puesto que las portadas gemelas presentan una distorsión clara en su modulación, y es que las proporciones de sus entablamentos chirrían, sobre todo al ser el del cuerpo superior marcadamente más alto que el inferior, cuando el inferior responde a una columna que casi dobla en altura a la superior. Esta contradicción responde a otros criterios que no son los modulares, como son por un lado la composición general del conjunto, y por otro la necesidad de realizar un friso de gran calado para poder insertar en él el escudo de los Fonseca. Ello no deriva en una falta de conocimiento modular por parte de Álava, como puede verse en la portada de la Cripta, la cual al no verse en la necesidad de realizar un segundo cuerpo, dispuso un entablamento con una modulación acorde.

Los factores de esta distorsión modular en las portadas del transepto respecto a la portada del muro epistolar entiendo que son debidos en gran medida a la composición general puesto que se quiso ajustar la cornisa del segundo cuerpo de las portadas a los capiteles de las naves de la iglesia a la vez que se debía trabar la relación compositiva entre el cuerpo inferior y el superior. Por

lo tanto la modulación se subordinó a los intereses generales de la composición, ya que es aquí donde aparecen criterios proporcionales de clara intencionalidad en estas dos portadas.

Por una parte tenemos la composición global de cada portada del transepto en la que su alto responde al triple de su ancho a ejes, midiendo el primer cuerpo lo mismo que el segundo y el frontón juntos.

Si contamos la totalidad del primer cuerpo sin sus pilastras, obtenemos prácticamente la proporción áurea, la cual se repite en el segundo cuerpo a ejes de las semicolumnas. Además, el ancho del interpilastrado es el mismo que el alto del segundo cuerpo.

También se han compuesto varios elementos en base a la relación 13:7, como son los huecos de la arcada, los huecos de las hornacinas, el segundo cuerpo contando todo el ancho y alto de las semicolumnas, el primer cuerpo contando todo el ancho del mismo y el alto que tienen las columnas de la arcada, y finalmente aparece relacionando el primer y segundo cuerpo cogiendo todo el ancho de la portada y de alto hasta las hornacinas.

No es extraño que se utilice el 7 ya que para los cristianos en este número se encuentra la perfección, pero el 13 no tenía ningún significado para los cristianos, en todo caso de mal agüero, por ello entiendo que quizás, dado que el 13 aúna en sí mismo el número 1 y el 3, podría simbolizar al Dios uno y trino, que a la vez es el que corona la portada. Por tanto esta relación 13:7 vendría a simbolizar la perfección de Dios que encarna en el mismo ser al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo.

Por su parte, la composición de la portada de la Cripta, al ser más sencilla y de menor altura, pudo modular correctamente su orden y buscar una composición ar-

mónica, donde convive la relación áurea, que relaciona las pilastras con el entablamento ($14,40/9=1,60$), con la relación dupla, que relaciona las pilastras con el frontón ($18/9=2$).

Que la composición de la traza prevalezca sobre la modulación del orden, como ocurre en las portadas del transepto, no fue algo aislado de esta fábrica, sino que en la búsqueda consciente del equilibrio, la subordinación de la modulación en aras de una armonía general ha sido práctica habitual en la obra de Álava, así pues nos reafirmamos al cotejar estas portadas con la composición y modulación de otras dos cohetáneas que hizo Álava en Salamanca, y que como dijimos anteriormente, presentan idéntica decoración:

Portada Capilla Colegio Santiago Zebedeo

Basa	1 M
Fuste	11,20 M
Capitel	1,30 M
Entablamento	2,66 M
Col/Ent:	$13,50/2,66= 5,07$

Portada de San Esteban. Primer Cuerpo

Basa:	0,75 M
Fuste:	9 M
Capitel:	1 M
Entablamento:	3,25 M
Col/Ent:	$10,75/3,25= 3,30$

Estas dos portadas vuelven a estar constreñidas por la fábrica que las acota, de ellas no obtenemos modula-

ciones claras, aunque bien es cierto que todas son superiores a 10M la columna. Lo que sí poseen en común este conjunto de portadas es un sistema compositivo claro, basado en relaciones aritméticas (1:1, 4:3, 5:4) y geométricas ($\sqrt{2}$, Ø) entre las partes, que armonizan las fábricas, intentando con ello elevar la arquitectura a Arte Mayor.

En el contrato que firma el obispo con João Lopes el Viejo se le manda el remate de las puertas *“a la manera y modo en que están comenzados, con sus entablamentos de obra romana...y pilares de la misma obra hasta el coronamiento de dichas puertas”*¹⁷, por tanto, este párrafo se le puede aplicar a las portadas compostelanas en cuanto a que por entonces no existía un patrón modular claro a seguir, pero ello se suplía con la nueva mentalidad en busca de relaciones armónicas, que impulsaron nuevas formas de expresión en la península.

17 Matos Reis, António. Lopes-unha familia de artistas em Portugal e na Galiza. Extraído de: Revista Guimarães. Vol. XCVI, Guimarães, 1986.



Fig.218_ Portada de la iglesia de San Esteben en Salamanca.

PORTADA DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA LA MAYOR DE PONTEVEDRA

Alonso III de Fonseca fue párroco de la iglesia de Santa María la Mayor de Pontevedra desde 1490 hasta 1507, momento en el que se dirigió a la mitra compostelana ya como arzobispo. Testimonio de su paso por la basílica pontevedresa son los dos escudos con las armas de los Fonseca que aparecen en el ábside de la nueva construcción, a la cual le deja también un importante legado en su testamento, por lo tanto entendemos que antes de su partida hacia Santiago de Compostela hubo de costear parte de las obras de esta iglesia, realizada principalmente bajo el mecenazgo de los mareantes.

Para la obra de la fachada principal de la iglesia, de la que vamos a hablar, aún hubo de esperar varias décadas, concretamente su construcción se puede acotar entre 1541 y 1547, contratada por Cornielis de Holanda, pero realizada conjuntamente con Juan Noble, ya que le cedió la mitad de la obra.

Cornielis de Holanda, junto con Chanterenne, fue el más prestigioso escultor que trabajó en Galicia en la primera mitad del siglo XVI, dejó importantes muestras de su valía en el retablo de la capilla mayor de la Catedral de Ourense (-1520), en el retablo del zaguán del Hospital Real de Santiago de Compostela (1524), en diversas obras de la Catedral de Santiago de Compostela, como acabamos de nombrar(-1527), en el retablo del altar mayor de la Catedral de Lugo (1531-1534) (desmontado tras el terremoto de Lisboa, las esculturas podemos verlas en la actualidad en los brazos del crucero) y finalmente en la basílica de Santa María la Mayor de Pontevedra (1538-1547), donde realizó la magnífica portada de la fachada

Oeste (1541-1547), uno de los máximos exponentes de la decoración plateresca en Galicia, y posiblemente la pequeña portada que se abre en el lateral Sur (1538).

Juan Noble o Nobre, maestro portugués, fue el sucesor de Diego Gil en la fábrica de la iglesia, y así pues Cornielis también le proporcionó parte de la fachada.

Aunque se comenzó a edificar la portada en 1541, atendiendo a una copia de la traza de la fachada, que aportó la "Sociedad Arqueológica" al Museo, la portada se trazó antes del 1 de mayo de 1539, puesto que en esa fecha murió la emperatriz Isabel, cuyo busto aparece en la traza, aunque finalmente, como se comenzó a construir en 1541, se substituyó por el de un joven Felipe II.

Filgueira Valverde ya expone que esta fachada no evoca a un retablo hacia el exterior sino que se aproxima, por primera vez en una fachada renacentista, a la forma de las custodias procesionales, es por lo tanto una Fachada-Custodia, por lo que este cambio tan profundo en las obras de Cornielis, más que al influjo de otro artista, debería atribuirse a la propia mano de otro artista: Antonio de Arfe sería el artista que trazó la Fachada-Custodia de Santa María la Mayor de Pontevedra¹⁸ puesto que no debemos olvidar de que en ese mismo año 1539 presentó al cabildo compostelano la muestra de su custodia, contratándose el 24 de abril de 1539, como la construcción de la primera obra de orfebrería "a lo romano"¹⁹, la cual es "gentil de líneas, armónica de proporciones, cuidado el modelado, graciosa la decoración"²⁰ y ambas, portada y custodia, presentan analogías evidentes.

¹⁸ Filgueira Valverde, José. La basílica de Santa María de Pontevedra. Fundación Pedro Barrié de la Maza. 1991. p50

¹⁹ Pérez Constanti, Pablo. Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII. Santiago. 1930.

²⁰ Frase de Sánchez Catón citada por: Yzquierdo Perrín, R. La catedral de Santiago de Compostela. Extraído del libro: Las catedrales de Galicia, 2005, p88.



Fig.219_ Portada de Sta Mª la Mayor en Pontevedra.



Fig.220_ Custodia de la Catedral en Santiago de Compostela.

DESCRIPCIÓN

La Fachada-Custodia se corresponde propiamente con la nave mayor de la iglesia, mostrándose los alzados de las naves laterales lisos y más bajos que el de la principal, respondiendo así al espacio interior. La fachada está flanqueada a los laterales por sendos contrafuertes que soportan los esfuerzos de las arcadas del templo, en su margen superior por una crestería sobre una cornisa, a

donde no llegan los contrafuertes, y en su margen inferior por un atrio poligonal en el que se desarrolla la escalinata de acceso al templo.

La composición de la fachada se basó en tres calles y cuatro niveles. Los tres niveles inferiores de las calles laterales avanzan en esviaje entre el contrafuerte y la composición central, lo cual es la característica más próxima y vinculable a la custodia. Ello es una novedad sin precedentes, son versión arquitectónica de la torrecillas de la custodia, en sus tres cuerpos, con imágenes. La planta de estos pilares, que constituye la nota en cierto modo protobarroca de la obra, está claramente inspirada en la custodia de Arfe, presentando una solución inédita en la arquitectura renacentista²¹.

Mientras que en las calles laterales se sitúa una estatua entre las columnas, la calle central rompe la unidad horizontal de los entablamentos en el tercer y cuarto nivel y focaliza los grupos escultóricos principales de la composición, así pues sobre la puerta de acceso se encuentra la Dormición de la Virgen rodeada de los Apóstoles, aunque no de todos puesto que para no saturar la imagen se pusieron dos Apóstoles en bustos al lado de la escena. Sobre el rosetón está la Asunción y Coronación, y sobre los cuatro niveles coronando el conjunto aparece la Trinidad. Para finalizar, en medio de la crestería aparece el Calvario: Cristo crucificado acompañado por las figuras de la Virgen y de San Juan, aunque el Calvario no se encontraba en las trazas por lo que fue una exigencia posterior.

A nivel escultórico encontramos multitud de estatuas y bustos que se articulan por grupos: En el primer nivel están por un lado San Pedro y San Pablo secundando la

puerta de entrada, también se encuentran Santa Catalina y Santa Bárbara entre las columnas, y en las enjutas de la arcada los bustos de Carlos I y Felipe II. Entre las columnas del primer y segundo nivel aparecen representados los cuatro Doctores máximos de la Iglesia Latina. Las estatuas entre el segundo y tercer nivel deberían corresponder a los cuatro profetas, pero en una de ellas ocupó el lugar San Juan Bautista, que según la traza debería estar flanqueando a la Trinidad, sobre un contrafuerte, acompañando a San Miguel, el patrono de los mareantes, que está en el otro contrafuerte, pero finalmente por ser San Juan Bautista el patrono de los pedreros, rivales de los mareantes, pusieron en su lugar a Hércules-Teucro, patrono humanístico ancestral de los mareantes, desplazando a San Juan Bautista, y consecuentemente éste desplazó a Isaías, que pasó a representarse en un busto en el tercer nivel, emparejado con Abraham. En este tercer nivel también se encuentran emparejados Adán y Eva. Y entre en tercer y el cuarto nivel aparecen las figuras de los cuatro evangelistas. Tan sólo un personaje orante rompe la simetría del resto de la composición, esta figura podría ser Santo Tomás, que llegó tarde a la Asunción, el gran sacerdote Melchisedech, o Santiago, que no posee imagen exenta en la fachada.

Entre medias, en las columnas, las pilastras, los pedestales y el rosetón, se configuran los grutescos, follajes y mascarones donde no faltan las alusiones a vicios, virtudes y personajes, que rellenan y saturan la composición, sobre todo en los niveles inferiores.

Así pues entendemos que esta Fachada-Custodia pretende enseñar al pueblo la historia bíblica focalizándola y realzando la figura de la Virgen, a la cual se advoca el templo pontevedrés.

²¹ Filgueira Valverde, José. La basilica de Santa María de Pontevedra. Fundación Pedro Barrié de la Maza. 1991. p51.

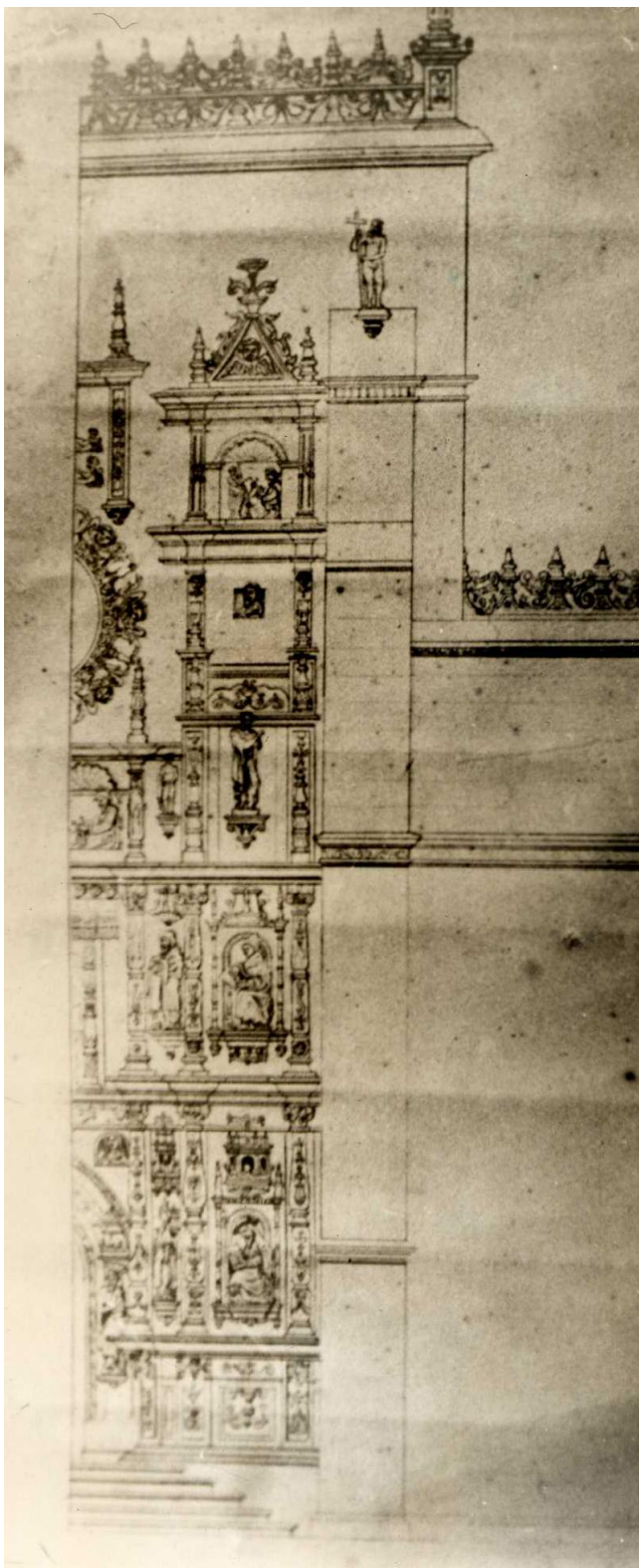


Fig.221_ "Debuxo da traza da fachada de Sta. María, Pontevedra"
Archivo del Museo de Pontevedra.

MÉTRICA Y FORMA

Es destacable que Juan de Arfe, hijo de Antonio de Arfe, dijese al respecto de la custodia realizada por su padre en 1539, que había hecho su entrada el estilo de la nueva arquitectura del Renacimiento en una obra de estas características. Ello entendemos que se debería a la correcta modulación en el orden empleado y en el resto de los distintos elementos arquitectónicos de la composición, aunque debido a que no hemos podido estudiar la Custodia in situ, nos reservamos una valoración al respecto.

Parece lógico que si empleo un nuevo estilo en las Custodias, también lo hiciese en esta Fachada, y es que el empleo de las columnas a modo de candelabros, los entablamentos curvados o los grutescos, no hacen más que afianzar lo deudora que es esta fachada de la autoría de Arfe.

El pie utilizado en la conformación de la fachada hubo de ser el mismo que aquel con el que se construyó el resto de la iglesia, pero la descripción métrica que da Fray Martín Sarmiento sobre la basílica no se corresponde con la realidad, siendo datos métricos que formuló a ojo, por ello no obtenemos un pie válido de esta descripción²², como tampoco de la traza conservada de la fachada en el Museo de Pontevedra, ya que no presenta la escala (y aún así las trazas que hemos encontrado hasta el momento de otras fábricas siempre presentaron una escala distorsionada).

Creemos que el pie utilizado hubo de ser de 27,50cm, donde los contrafuertes laterales miden 4p de ancho, e inserto entre dichos contrafuertes el lienzo dista 30,75p a lo ancho y 70p a lo alto.

Solamente se pudo medir el primer cuerpo de la Fachada-Custodia de forma nítida debido a que el fuerte vue-

²² Ortega Romero, M^a del Socorro. Santa M^a la Mayor de Pontevedra y Fray Martín Sarmiento. Cuaderno de estudio galegos. T XXVII. 1972. pp295-303.

lo de su entablamento no permitió realizar una cómoda toma de datos. Dicho cuerpo inferior mide 19,65p en su totalidad, que desglosado nos da las siguientes dimensiones:

Pedestal:	5,75p
Basa:	0,85p
Fuste:	10,55p
Capitel:	1,25p
Entablamento:	1,25p

Hay tres pares de columnas en las calles laterales, y cada una presenta un diámetro diferente que va desde los 0,94p a los 0,88p. Ello, junto con un entablamento excesivamente estrecho, nos habla de una modulación desproporcionada según la tratadística serliana que estaba a punto de irrumpir en el panorama contemporáneo, pero caeríamos en un error al querer baremar esta obra con las reglas de la tratadística arquitectónica, puesto que como ya se ha venido repitiendo, esta fachada se apropió de todas las características propias de las custodias, y entre ellas, optó por emplear unas columnas a modo de candelabros, transgrediendo los cánones regulares a sabiendas para exprimir lo máximo posible toda la estética plateresca.

Esto no quiere decir que Antonio Arfe no conociese los cánones de los órdenes, pero más bien parece que, como para gran parte de los maestros de su época, su asimilación y correcto uso era una cuestión de segundo orden, nunca dogmático, teniendo una mayor importancia el juego de proporciones y relaciones entre las partes, así pues para la composición de la Fachada se apoyó en el cuadrado y su dupla, en la proporción 7:3 y en la proporción áurea.

El cuadrado aparece entre los contrafuertes, conformando las dimensiones generales de la Fachada-Custodia, la relación 1:1 engloba por un lado los dos tramos inferiores y por el otro los dos superiores hasta la altura de los contrafuertes.

La relación 7:3 se presenta relevante en la composición global del lienzo, conformada por el ancho entre los contrafuertes y el alto total del lienzo contando su cornisa. Además parece progresar en relaciones parciales, aunque menos definidas, como es entre el primer par de columnas centrales hasta la escena de la dormición, y a ejes entre el siguiente par de columnas hasta el rosetón.

En cuanto a la proporción áurea también aparece en la conformación global del lienzo, pero teniendo en cuenta todo el ancho del mismo, y no solo el existente entre los contrafuertes. Además la medida cierta la encontramos en varias relaciones de la fachada: entre el primer par de columnas centrales hasta el remate de su entablamento; a ejes entre el siguiente par de columnas hasta el entablamento del segundo nivel; y englobando en primer cuerpo sin contar su entablamento.

Nos queda por tanto la sensación de que desde un primer momento se intentó emparejar y conciliar la proporción 7:3 con la medida cierta áurea en la composición general y particular de la fachada.

Claramente en esta Fachada-Custodia, modelo único en el panorama arquitectónico, se pretendió estructurar y componer el lienzo a partir de unos principios reguladores que articulasen y aportasen unidad al conjunto.



Fig.222_ Lateral izquierdo de la entrada a la iglesia. Portada de Sta Mª la Mayor en Pontevedra.



Fig.223_ Portada del Colegio de Fonseca en Santiago de Compostela

PORTADA DEL COLEGIO DE FONSECA EN SANTIAGO DE COMPOSTELA

Esta portada se comenzó a labrar en 1540 por Juan Pérez y Pedro Fernández, pintándola Juan González en 1548.

Consta de dos cuerpos bien organizados que se enmarcan en toda la altura de la fachada mural, haciendo coincidir cada cuerpo con las alturas de los pisos del colegio.

En el cuerpo inferior se encuentra centrada la doble arcada que da acceso al zaguán, está flanqueada a cada lado por columnas de orden jónico pareadas, orden que era el idóneo para hombres de carácter letrado según Vitrubio; las columnas están apoyadas sobre pedestales individualizados para cada columna, al igual que el entablamento, que se resalta en cada columna. El encuentro entre el lienzo y las columnas se resuelve con retropilastras que imitan los resaltes en el entablamento y pedestal. Los intercolumnios se aprovechan para introducir estatuas, al igual que las enjutas de la arcada, en las que se sitúan sendos medallones.

Por su parte el cuerpo superior repite la misma estructura que el inferior, aunque la arcada es substituida por una ventana centrada rematada con un frontón triangular y el orden empleado es compuesto. La carga iconográfica es mucho mayor, al poseer dos niveles de estatuas, su

parte inferior está compuesta por seis estatuas de pequeño tamaño, insertas bajo la moldura corrida de remate de los pedestales, que se agrupan en torno al escudo italianizado de los Fonseca, al nivel de las columnas se inscriben cuatro estatuas de gran formato, también se vuelve a repetir la posición de dos medallones, esta vez a sendos lados del frontón triangular, y aparecen sobre el propio frontón dos dragones.

En el eje de la portada, además del escudo de los Fonseca, aparecen tres figuras insertas en medallones de menor tamaño que el resto, pero que marcan las figuras principales de la fachada, Lucrecia, Hércules y Santiago. La primera se encuentra en el friso inferior, la segunda en el friso superior y la tercera en el interior del frontón.

La iconografía de la fachada nos habla por un lado de los Máximos representantes de la Sabiduría: los Doctores de la Iglesia española y los Doctores máximos de la Iglesia Latina, por lo tanto nos está a mostrar la finalidad de esta fábrica, debiendo interpretarse esta portada como la entrada triunfal al Templo de la Sabiduría Cristiana. Y por otro lado explica el linaje de su fundador, así como las virtudes que adornaron a la familia y la profunda relación de amistad de Fonseca con la monarquía²³.

Ya no encontramos reducto alguno de la decoración plateresca, sino más bien una enfatización de los elementos arquitectónicos, a los que se subordina la decoración, basada en estatuas y medallones. Ya no hay decoración superflua, sino que toda la decoración es representativa del simbolismo que se le quiere otorgar a la fachada, que es la parte representativa de la fábrica, la cual se explica mediante su escultura, siendo la arquitectura la potencia que ordena el espacio.

²³ Aguayo, Antonio. Simbolismo en las fachadas renacentistas compostelanas. Edici3n do Castro, 1983. p99



Fig.224_ Portada del Colegio de Fonseca en Salamanca.



Fig.225_ Portada del Palacio de Carlos V en la Alhambra.

ANTECEDENTES

La portada, en lo que respecta a su cuerpo inferior, o incluso añadiéndole a dicho cuerpo inferior la franja del cuerpo alto que corresponde a los pedestales con las seis figuras y el escudo de los Fonseca, nos recuerda a un Arco del Triunfo, pero aunque anteceden a esta obra Arcos del Triunfo importantes en España como el de Bara y el de Medinaceli, además de los de la península italiana que circulaban en grabados y estampas, el antecedente directo de esta portada no es ni mucho menos un Arco del Triunfo, sino que proviene de la portada del Colegio de Santiago Zebedeo en Salamanca, trazada por Diego de Siloé en 1529, la cual a su vez se inspiró en la que Pedro Machuca trazó para el Palacio de Carlos V en la Alhambra en 1526.

No es extraña dicha relación entre las tres fábricas. Entre los dos Colegios es obvia al ser ambos promovidos por el mecenazgo de Alonso III de Fonseca, mientras que con la fábrica primigenia también es entendible la relación al poseer nuestro mecenas un relevante papel en la Corte de Carlos V. Entre Siloé y Machuca tampoco es extraña su influencia puesto que ambos desarrollaron proyectos coetáneos en Granada.

¿A quién debemos achacar la autoría de las trazas de la portada compostelana? Cuando en 1532 firma Alonso de Gontín en su nombre y en el de Jácome García en Alcalá de Henares el contrato de obras para la construcción del Colegio de Fonseca, se excluye explícitamente del contrato la fachada principal de la fábrica. Ello pudo ser debido o bien porque ya estaría trazada o bien porque quería reelaborarla.

Gontín se debe descartar desde el principio porque no

se conoce traza alguna de él, y Alonso III de Fonseca no confiaría a un primerizo la traza representativa más importante del Colegio compostelano.

Álava también queda descartado porque no formó parte de la elaboración de las trazas de la portada salmantina, aunque a buen seguro introdujo muchos elementos de su gusto in situ, pero es que en el momento de comenzarse la portada santiaguesa Álava ya feneciera, por lo que no le fue posible, desde Salamanca, seguir ordenando las trazas y montear de dicho Colegio como había hecho hasta 1537.

Solamente dos maestros pudieron trazar esta fachada, Diego de Siloé o Alonso de Covarrubias ya que ambos fueron los que realizaron las trazas para la portada del Colegio de Santiago Zebedeo, Siloé en primera instancia y luego Covarrubias las reelaboró según lo dispuesto por el arzobispo²⁴.

Con más cautela descartamos a Diego de Siloé ya que realizó las trazas del Colegio de Salamanca aprovechando su estancia en Toledo por otros menesteres en 1529, época en la que Alonso III de Fonseca tenía ralentizado el Colegio de Santiago. Será en 1532, a tenor de un fuerte achaque con el temió por su vida hasta el punto de que incluso hizo testamento, cuando le dará un mayor impulso a la fábrica gallega, por lo que es más lógico decantarse por Covarrubias como autor de la traza de Santiago Alfeo, puesto que era el maestro que Alonso III de Fonseca tenía a su disposición en Toledo en los años de mayor empuje edilicio de la fábrica gallega.

²⁴ Suponemos que las trazas realizadas en Toledo fueron hechas por Covarrubias, al amparo de Alonso III de Fonseca, que dijo: "las trazas que Siloé trajo vimos y después de haber mucho mirado y platicado en ellas y haberse hecha acá -en Toledo- otras" . (A.U.Sa., leg. 2217, fols.5-6) extraído de: Navascúes Palacio, Pedro. El Colegio Mayor Fonseca y su arquitectura. Artículo extraído de internet. p56.



Fig.226_ Detalle de capitel y entablamento del segundo cuerpo. Portada del Colegio de Fonseca en Santiago de Compostela



Fig.227_ Detalle de capitel y entablamento del primer cuerpo. Portada del Colegio de Fonseca en Santiago de Compostela

MÉTRICA Y FORMA

Es en su estudio métrico y compositivo donde esta portada adquiere gran valor en cuanto a que despeja cualquier tipo de dudas acerca de su progenie clásica.

El cuerpo inferior, descontando el zócalo sobre el que se elevan los pedestales, mide 21p de alto, estructurados en unos pedestales de 4,50p, una columna de 13,50p y un entablamento de 3p. El ancho total es de 26,66p, estructurados en 2p del extremo al eje de la columna más excéntrica, 4,25p de distancia entre ejes de colum-

nas pareadas y 14,16p entre los ejes de las columnas más céntricas, el ancho del acceso al colegio le corresponden 8p.

El cuerpo superior mide 18,75p en total, prácticamente una décima parte menos que el inferior. Se estructura en unos pedestales de 5p, una columna de 11p y un entablamento de 2,75p. Mantiene la distancia entre ejes.

La modulación de las columnas nos arroja los siguientes datos:

Orden Jónico Inferior

Basa	0,66 M
Fuste	8,50 M
Capitel	5/6 M
Entablamento	2,22 M
Col/Ent	10/2,22= 4,50
Pedestal	3,33 M (4,25 M contando el zócalo)

Orden Compuesto Superior

Basa	0,66 M
Fuste	8,33 M
Capitel	1 M
Entablamento	2,50 M
Col/Ent	10/2,50= 4,00
Pedestal	4,54 M

Observamos, al contrastar ambas modulaciones, que aunque se redujo una décima parte el cuerpo superior respecto al inferior, se mantuvieron prácticamente las mismas modulaciones en las columnas, el alto de cada

columna responde a 10 veces el ancho del fuste. La relación columna/entablamento también viene a ser muy semejante, si bien el cuerpo inferior es 4,50 y el superior 4. Tan solo se alejan en las modulaciones los pedestales, que miden el inferior 3,33 M y el superior 4,54 M, pero esto no es un defecto o error en la traza, ya que es debido a que se articulan de diferente forma por el orden empleado, puesto que para las columnas jónicas el pedestal que se debe inscribir es menor que aquel que emplean las columnas compuestas. En todo caso, si contásemos el zócalo sobre el que se elevan los pedestales del cuerpo inferior, éstos medirían de alto unos 5,75p, con lo que sería 4,25 M, modulación bastante cercana a la superior.

Llegados a este punto uno debería preguntarse si es plausible que se emplee el orden jónico igual que el orden compuesto, con una columna de alta 10 veces su ancho y que no se cumplan estrictamente las modulaciones que aparecen en los diferentes tratados. Pues bien, nada mejor que parafrasear un tratado coetáneo a la construcción de la fábrica, Serlio en su 4º Libro Lám XXXVIII rv. nos da la regla que tenía Vitrubio para la orden Jónica *"Vitrubio modula la columna jónica con 8,5partes su ancho, no obstante también se puede hacer de 9, y de mas según el lugar y la composición donde en los edificios la hayan de poner"*, así pues entendemos que el tracista de la portada era perfectamente consciente de que introducía dos órdenes diferentes, los cuales se asocian cada uno a una modulación ideal distinta, pero aún así optó por utilizar el mismo criterio modular a fin de crear una mejor sintonía y unidad entre los dos cuerpos arquitectónicos, por lo tanto esta decisión del tracista está plenamente legitimada en la tratadística.

Por otro lado en el mismo Tratado, en referencia al diseño del pedestal de orden compuesto, dice Serlio en

la Lám XLI rv. *"todo esto se entiende siempre por regla general, dejando muchas cosas al albedrío del prudente arquitecto"*. Por ello entendemos que en la tratadística se dan pautas de diseño, pero a fin de cuentas el dimensionamiento puntual de cada elemento recae sobre el tracista, que tendrá que jugar, además de con la propia modulación de cada parte, con la disposición del conjunto arquitectónico y la correspondencia recíproca de los términos numéricos para llegar a la concinnitas albertiana²⁵.

En cuanto a la composición general de la fachada se basó en la proporción sesquiáltera, que engloba los dos cuerpos de la portada, aunque cada uno se presenta también proporcionado, así pues el cuerpo inferior, contando el zócalo, responde a una proporción 6:5, mientras que el cuerpo superior se inscribe en la medida cierta $\sqrt{2}$.

En cuanto a las relaciones parciales encontramos multitud de proporciones ligando la fábrica. Por un lado la proporción 7:3, cuyos números representan la perfección en la cultura cristiana, aparece en varias relaciones de elementos. También encontramos la proporción 5:4 a ejes de columnas en el cuerpo inferior sin contar el entablamento y en el cuerpo superior. Y por último, como se desprende de los planos, relaciones entre varios elementos arquitectónicos que parten del cuadrado: 1:2, 1:3, 1:4 y 1:5.

²⁵ Observamos que el tracista en la portada del Colegio de Santiago Alfeo realizó un doble juego en los pedestales del cuerpo inferior para llegar a la concinnitas albertiana genérica del conjunto y particular de los pedestales, ya que se vale del zócalo sobre el que se asientan para aproximarse a la modulación de los pedestales superiores y a un cuerpo inferior de relación 5:6, pero a la vez, sino contamos dicho zócalo, mantiene una modulación coherente con el orden jónico y posee una proporción global sesquiáltera.



Fig.228_ Columna del primer cuerpo. Portada del Colegio de Fonseca en Santiago de Compostela

CONCLUSIÓN

Así pues entendemos que en la traza de esta portada se cuidó tanto la modulación de los órdenes como la composición de las relaciones de los elementos principales, por ello se debe considerar un hito entre las fábricas gallegas al introducir una nueva visión y un nuevo lenguaje artístico a la hora de realizar arquitectura.

La altura de ambas portadas colegiales patrocinadas por Alonso III de Fonseca es idéntica, puntualizando que en la compostelana la portada ocupa todo el alto del lienzo mientras en la salmantina su lienzo es superior; sin embargo el ancho varía, siendo la compostelana más estrecha, quizás por el hecho de crear un lienzo que tuviese cierto aire de arco del Triunfo o quizás por querer volver a acercarse a las proporciones de la portada de Machuca, más estrecha que la salmantina.

Además del ancho que difiere entre las portadas de Santiago Alfeo y Santiago Zebedeo, la diferencia métrica

más notable entre ambas es la variación en el empleo del orden, ya que mientras que en la de Alfeo el alto de la columna es 10 veces el ancho del fuste, en Zebedeo esta relación es solamente 8,33 veces, modulación la salmantina prácticamente idéntica a la que posteriormente plasmará Serlio en su tratado, pero como bien parafraseamos anteriormente a Serlio, en cada fábrica el arquitecto prudente modulará según estime oportuno, y es que aunque ésta sea una diferencia notable, no es menos cierto que el Orden Compuesto empleado en ambas fábricas presenta rasgos comunes y se aleja de los criterios serlianos, ya que su modulación está en íntima relación con el orden inferior que las precede, y así en ambas portadas se ha reducido el Compuesto una décima parte respecto al Jónico.

En cuanto a la composición del lienzo salmantino, utiliza entre ejes verticales y horizontales las proporciones áurea, 3:4, 5:6 y $\sqrt{2}$, manteniendo unas relaciones similares a las que se desarrollaron posteriormente en la portada compostelana.



Fig.229_ Fachada del Tesoro de la Catedral en Santiago de Compostela

FACHADA DEL TESORO DE LA CATEDRAL EN SANTIAGO DE COMPOSTELA

En 1538 Rodrigo Gil de Hontañón llega a Santiago de Compostela para rematar el claustro de la mitra *“respetando la idea de Álava para el interior y realizando una renovación estilística en los exteriores”*²⁶.

A la llegada de Hontañón, la obra claustral propiamente dicha se prosiguió tal y como la diseñó Álava, teniendo ya por entonces el Cabildo la intención de realizar la obra de la Fachada del Tesoro, que de hecho le piden a Hontañón que trace en 1540, fecha que suponemos que marca la finalización de las obras del claustro primigenio.

²⁶ Yzquierdo Perrín, R. La catedral de Santiago de Compostela. Extraído del libro: Las catedrales de Galicia, 2005. p80.

Esta fachada, llamada así por albergar en sus estancias los tesoros de la Catedral, imponía el derribo de casas y 7 tiendas ubicadas en esa zona (las siete tiendas de los plateros, que luego reubicará en el nivel inferior), aprobándose en 1543. Dicha obra durará hasta 1555.

No se conoce la razón principal por la que se realizó dicha obra del Tesoro, aunque hay varios factores que pudieron incidir: uno son los supuestos problemas estructurales devenidos del hermético cubo en el que se dispuso primigeniamente el claustro catedralicio trazado por Juan de Álava, que harían que se construyese este añadido a modo de contrarrestar sus esfuerzos; otra causa sería la necesidad de disponer de un mayor número de estancias para albergar mejor el Tesoro catedralicio, función a la que este añadido debe su nombre; aunque la pretensión principal podría haber sido simplemente dar una nueva imagen del cabildo ya que la obra claustral pasaría de cerrarse en sí misma²⁷ a abrirse a la ciudad con esta fachada. Fuese cual fuese la inquietud primigenia del cabildo, lo cierto es esta fábrica supo conjugar todos estos factores y aunarlos.

²⁷ Cumpliendo el cometido simbólico del “Hortus Conclusus”, el Jardín Cerrado, en alusión a la Virginitad de María, a la vez que el cometido funcional de protegerse debido al recuerdo no tan lejano de las guerras imandianas.



Fig.230_ Torre del Tesoro de la Catedral en Santiago de Compostela

DESCRIPCIÓN²⁸

La fachada está compuesta por tres niveles marcadamente horizontales, rematada al Sur por una torre, el conjunto presenta un marcado aire civil, palaciego, hecho con el que pretende dar una visión abierta y comunicativa de la catedral hacia la población.

El cuerpo inferior, dispuesto sobre un zócalo que mitiga parte del desnivel del terreno, se presenta con 7 arcadas prácticamente equidistantes en las que se ubicaron a los plateros; estas arcadas se sitúan a lo largo de toda la franja menos en la zona más al Sur, correspondiente a la base de la torre, que permaneció ciega para otorgarle a

²⁸ Hay ciertos elementos insertos en la fachada que se realizaron posteriormente, como son la imagen del arzobispo Martínez de Herrera dispuesta en el cuerpo bajo en la base de la torre, la ventana sin frontón del segundo cuerpo y el quiebro que introduce Domingo de Andrade al Norte de la Fachada valiéndose de una trompa con forma de vieira para acceder directamente desde el transepto de la catedral a la loggia.

la misma una mayor estabilidad. Entre las arcadas se dispusieron 7 medallones, 5 con figuras de personajes: Pelayo, el ermitaño que descubrió las luces que surgían de la tumba del apóstol, Alfonso II el Casto, bajo su reinado se descubrieron los restos del apóstol, Ordoño II, el protector de la iglesia compostelana, Alfonso III de Fonseca, el arzobispo que inició las obras del lienzo, Juan Álvarez de Toledo, el arzobispo que acabó las obras del lienzo, una vieira, símbolo de la peregrinación y una estrella de 7 puntas dentro de una láurea con una cartela en la que se lee: Campus Estelle.

Separa el cuerpo inferior del segundo cuerpo un potente entablamento.

El segundo cuerpo se presenta con 5 ventanas dispuestas con cierta anarquía, pues aunque todas ellas presentan el mismo modelo de ventana con pilastras y dintel rehundidos sobre el que se asienta un frontón triangular, la distancia entre cada una varía. Cada frontón poseen en el interior una vieira, sobre él se sitúa un jarrón en la cima, y a cada lado le acompaña un dragón. Entre cada ventana, a la altura de los frontones, se dispone una imagen-escudo de tamaño considerable, en total 4, una de ellas representa el escudo imperial de Carlos V, mientras que las otras 3 nos hablan del apóstol Santiago, una en la batalla de Clavijo, otra durante el traslado de los restos del apóstol y otra sobre la estrella que se le apareció al ermitaño Pelayo.

Como remate y separación entre el segundo y el tercer cuerpo se dispuso una cornisa.

El tercer cuerpo se presenta con una loggia compuesta de 13 arcadas abalaustradas que ocupan toda la franja hasta la torre, en la que se halla una ventana rectangular. Las arcadas están dispuestas equidistantes, separa-

das por una columna prismática de fuste rehundido al igual que sus arcos corridos, los cuales presentan unas molduras que sobresalen en las claves. En la parte inferior de cada columna, bajo la cornisa y por lo tanto dentro del segundo cuerpo, se halla un elemento decorativo de pequeño formato. En el mismo eje pero en la parte superior de las columnas, en las enjutas de las arcadas, se sitúan medallones con personajes que representan el “árbol de Jesé”, por tanto, la genealogía humana de Cristo, en la que aparece María en el último medallón. El claustro está colocado bajo la advocación de la Virgen, que en su sentido más literal y estricto es un jardín cerrado “*hortus conclusus*”, el cual representa simbólicamente a la Virgen María²⁹, es por ello, totalmente lógico que cuando este claustro se abre con un lienzo hacia las Platerías, en dicha fachada se plasme la advocación mariana, dedicándole el tramo principal de la fachada a su genealogía, rematando con su propio medallón, que tiene mayores dimensiones que el resto.

Sobre este tercer cuerpo remata el alzado general un entablamento similar al del primer cuerpo, aunque en éste, además de pronunciar más la pendiente del remate, se decoró el friso y se realizó una moldura dentellada.

Coronando el entablamento de este tercer cuerpo, se realizó una crestería con motivos en “ese” dispuestos entre candelabros que siguen el ritmo de las columnas prismáticas inferiores, esta crestería remata en su encuentro con la torre.

A partir de esta cota aún se yerguen tres cuerpos más para conformar la torre en la esquina Sureste de la fábrica. Así pues el primero presenta una ventana rectangular por lado, el segundo tres arcadas en los lados Este

y Sur, y dos en el Norte, similares a las dispuestas en la loggia, y corona la torre un cuerpo abalaustrado sobre el que retrocede el remate de la torre en forma de pirámide escalonada.

La torre en sí parece responder iconográficamente a la Torre de David por presentar medallones en los que se representan personajes bíblicos allegados a David: Saúl, Esther, Josué, Sansón, Yael, Gedeón, Judith y Samuel³⁰. Además, para acceder a la misma, se dispuso un elemento cilíndrico en su esquina Noroeste, que está en clara sintonía con los cilindros dispuestos en la esquina Noroeste de la Iglesia Nueva de la Catedral de Salamanca, los cuales el profesor Pedro Navascúes³¹ intuye que fueron trazados como alegoría de la *turris davidica*³², que deriva en el ensalzamiento de la figura de la Virgen, planteamientos que están en plena consonancia y son extrapolables a la fachada del Tesoro.

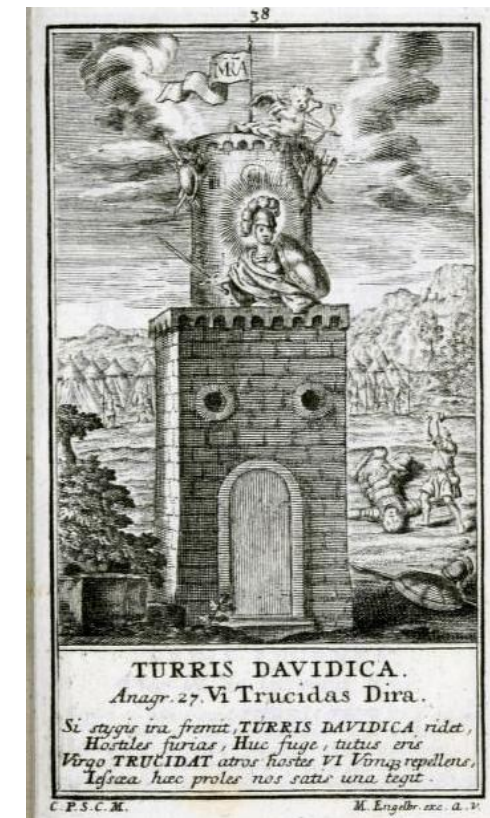


Fig.231_ Turris Davidica. Grabado de Tomas Scheffler. Editado por Martin Engelbrecht. 1732. <http://colonialart.org/archive/64a-64b/tower-of-david-1>

²⁹ Aguayo, Antonio. Simbolismo en las fachadas renacentistas compostelanas. Ed. do Castro, 1983. p83-95.

³⁰ Aguayo, Antonio. Simbolismo en las fachadas renacentistas compostelanas. Ed. do Castro, 1983. p83-95

³¹ Navascúes Palacio, Pedro. Conferencia en Ávila, octubre de 2013, dentro del marco de las “46 lecciones de arquitectura española. La catedral de Salamanca”.

³² “María es comparada con la Torre de David, porque esta torre fue antiguamente el más bello ornamento de Jerusalén por su elevada altura y por la belleza de su estructura. María, igualmente, un edificio espiritual que es, después de Dios, en la celeste Sión, el objeto más elevado y el más elevado por la bondad de sus virtudes”. Definición extraída de: <http://www.aciprensa.com/Maria/vigesimodia.htm>



Fig.232_ Loggia del Tesoro de la Catedral en Santiago de Compostela

MÉTRICA Y FORMA

En estas dependencias del Tesoro, como no podía ser de otra forma, se siguió utilizando el pie existente en el resto de la fábrica catedralicia, de 32,48cm.

Este pie nos da como pautas generales un largo de la fachada de 105p, teniendo 20,25p el ancho de la torre y 84,75p el resto del alzado. El cuerpo bajo de la fachada aumenta respecto al resto medio pie para compensar una mejor estabilidad de la fábrica. En cuanto a la altura total de la fachada, si contamos a partir del zócalo que mitiga parte del pronunciado desnivel del terreno, tenemos una altura en la torre de 89p, mientras que el alzado sin su crestería llega a los 40,75p. Los cinco niveles en los que se estructura la torre, de los cuales los tres pri-

meros son los del alzado general, miden de abajo hacia arriba 12p, 9p, 10,25p, 10p y 10,25p. Están separados por entablamentos y cornisas alternas de 4p, 1p, 4,75p y 1p respectivamente.

Analizando pormenorizadamente los elementos arquitectónicos que se presentan en cada nivel, tenemos en el cuerpo inferior una serie de 7 arcadas, las cuales presentan una altura variable debido al pronunciado desnivel del terreno, al que se adaptan. Existe una gran laxitud a la hora de la realización de las mismas, a pesar de ello entendemos que serían arcadas de 6,50p de luz, con 1,25p de molduras, teniendo la arcada un ancho total de 9p, y entre ellas una separación de 3p, estando por lo tanto los medallones dispuestos cada 12p.

El segundo cuerpo presenta unas ventanas con frontones bien proporcionadas pero sorprende la distancia entre ellas que varía de una a otra. Entre la ventana que se encuentra en la franja vertical de la torre y el resto de las ventanas es entendible que exista variación en la distancia puesto que una atiende al eje vertical y las otras deberían estar más en consonancia con la composición horizontal del alzado, pero resulta que entre el resto de aberturas también varían sus distancias, cuando lo normal es que tendiesen a la equidistancia o cuando menos a medidas lógicas. Puesto que las distancias entre las ventanas no resultan métricamente justificadas, todo hace suponer que estas variaciones se debieron a una mala puesta en obra y no a la traza.

En el tercer cuerpo las 13 galerías se presentan proporcionadas y equidistantes, y sin bien las columnas prismáticas de las esquinas son más estrechas, ello es debido a que sólo soportan un arco y no dos como el resto. En la franja vertical de la torre se inserta una ventana que se encuentra ligeramente desviada del eje, algo excepcio-

nal dentro de toda la franja de la torre, por lo tanto, otra muestra más de la falta de rigor en la obra.

Los dos siguientes cuerpos pertenecen exclusivamente a la torre. El primero presenta una ventana centrada y el segundo una loggia de 3 galerías más esbeltas que las del tercer cuerpo de la fachada.

Sobre ellos se dispone el remate de la torre que posee un ángulo de inclinación de 66° .

Aunque las medidas de los huecos y sus molduras nos hablan de una gran falta de rigor en su mayor parte, se puede comprobar que se trazaron conforme a relaciones sencillas de 3:4, 3:5, 4:5, 5:6 y $\sqrt{2}$.

Como se deriva de la métrica de cada cuerpo, la torre no sigue el ritmo equidistante de los huecos del resto del alzado sino que presentan su propia estructura atendiendo a su eje de simetría vertical, esto es debido sencillamente a temas estructurales, ya que no sería oportuno realizar una arcada en la base de la torre o una loggia en el medio de la torre porque no tendría masa suficiente para asegurar la estabilidad de la fábrica.

El diseño de la fachada en cuanto a sus proporciones se vio subordinado a los condicionantes previos del claustro y de la pendiente del terreno, así pues entendemos que las alturas de cada cuerpo son fruto del ajuste al claustro, ya que el entablamento del primer cuerpo comienza en la misma cota que el pavimento interior del claustro, la cornisa del segundo cuerpo marca el arranque de las bóvedas del corredor claustral, y el entablamento del tercer cuerpo remata a la misma cota que el entablamento de los lienzos del claustro, existe por lo tanto un diálogo entre el exterior y el interior de la fábrica.

También es excepcional que en su planta baja no se en-

cuentre el acceso principal al edificio, algo que si sucede en casi todos los edificios realizados a partir de este mismo esquema, por lo que no se puede organizar la fachada a partir de ese elemento catalizador que es el acceso principal a la fábrica.

La relación 7:3 aparece de forma aproximada en los cuerpos altos de la torre y en el alzado general sin contar la franja vertical de la torre ni el entablamento superior, por lo que puede que se tomase como criterio compositivo, aunque ciertamente no acabamos de estar convencidos, puesto que el largo y el alto estaban prácticamente definidos por los condicionantes previos, siendo difícil combinar en esta fábrica relaciones modulares globales.

Me parece más bien que en este caso en particular Hontañón trató de resolver lo más dignamente posible la fachada ritmando cada secuencia de elementos semejantes de tal forma que la visión global aportase un conjunto de ritmos acordes. Es destacable en este ámbito que cada conjunto de huecos semejantes parte de un número primo, repitiéndose los elementos 1, 3, 5, 7 y 13 veces. Incluso el remate de la torre está escalonado en 10 peldaños, donde los 3 inferiores poseen una decoración y los 7 superiores otra. Así pues son estas secuencias de ritmos lo que le aportaría la armonía al conjunto.



Fig.233_ Esquina N.O. de la Catedral en Salamanca.



Fig.234_ Fachada de la Universidad en Alcalá de Henares.

ANTECEDENTES Y CONCLUSIONES

La fachada se debe enmarcar en el grupo de obras civiles que trazó Hontañón, ya que sigue el mismo esquema que se plantea en la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares (1538), el Palacio de Monterrey (1539), la Casa de la Salina (1543) y el Palacio de los Guzmanes (1559).

Todos siguen a groso modo un esquema en el que se superponen tres pisos, donde el inferior presenta una o varias arcadas, el intermedio posee ventanas insertas en los muros y el superior presenta en toda su longitud una loggia. Aquellos edificios de mayores dimensiones disponen en los extremos unas torres cuyo cuerpo superior vuelve a ser una loggia. Se debe destacar que en este esquema la armonía se halla en el juego equilibrado de cada cuerpo por separado, es decir, que cada cuerpo presenta sus elementos en repeticiones equidistantes, pero no existe correlación entre los diferentes cuerpos, de tal forma que no hallamos una correlación formal global, pero a fin de cuentas obtenemos una armonía en el conjunto.

Este mismo esquema lo encontramos en la Lonja de Zara-

goza (1541), de la cual se dice que parte de los palacios del quattrocento italiano; parece lógico que Hontañón también tuviese esa misma influencia gracias a grabados y estampas de la época³³, aunque sencillamente también lo pudo haber asimilado durante sus años de formación al encontrar loggias en los pisos superiores de algunos edificios segovianos.

En cuanto a la decoración de estos edificios está claro que no son decisión del tracista, puesto que en Alcalá se realizaron detalles franceses provenientes de los tallistas galos, en Monterrey es probable que toda la carga decorativa se deba por completo a la cuadrilla de Pedro de Ibarra, en los Guzmanes los detalles serlianos proven- drán posiblemente de Ribero de Rada, y en la casa de la Salina los detalles ornamentales nada tienen que ver con Hontañón. Incluso en la lonja de Zaragoza se obser- va clara influencia mudéjar, que tenía gran presencia en la ciudad. Con ello estamos evidenciando que los maes- tros de la obra tenían un rango y responsabilidad muy importante en la configuración final de la misma, sobre todo en las obras de Hontañón, puesto que en la déca- da de 1540, cuando se edificó esta fachada, comenzó llevando simultáneamente la dirección de 20 o 21 fáabri- cas, entre ellas cuatro catedrales, ocho iglesias de tres naves, dos palacios y una universidad, y a comienzos de 1550 estaba al frente de seis catedrales, siete iglesias de tres naves, un palacio y una universidad³⁴, así pues era imposible que Hontañón controlase la mayoría de las realizaciones que trazó, dejando gran parte de la carga final de la obra bajo la responsabilidad de los oficiales y entalladores contratados. El resultado de acaparar tan-

³³ Casaseca cita los palacios italianos renacentistas de Castag- noli y de Amorini-Bolognini-Salina como posibles modelos. Casaseca Casaseca, Antonio. Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Sego- via1577). Junta de Castilla y León. 1988. p102.

³⁴ Casaseca Casaseca, Antonio. Rodrigo Gil de Hontañón (Ras- cafría 1500-Segovia1577). Junta de Castilla y León. 1988. p39.



Fig.235_ Palacio de Monterrey en Salamanca.

ta obra lo tenemos en esta fachada, en la que después de dar la traza en 1540, Hontañón no vuelve a Santiago de Compostela hasta 1555 para dar las trazas de la fachada Oeste del claustro, por lo que se entiende que la fachada Este ya se habría terminado³⁵. Por ello durante todo el proceso constructivo de la misma Hontañón no ejerció el papel de la dirección de la obra, quedando está en manos de aparejadores que poco entenderían de rigor en las medidas y las proporciones. Ésta es la única opción entendible que explica la laxitud métrica con la consiguiente pérdida parcial de ritmo en algunas partes, aunque dicho sea de paso, resulta prácticamente imperceptible sino es previo estudio de la fábrica.

Siguiendo el argumento de un mismo esquema aplicado a varias fábricas, y de que en gran medida el resultado final depende de los maestros de cada obra, resulta extraño que Hontañón no aplicase en las torres de Monterrey ni en las de los Guzmanes el remate tan peculiar de pirámide escalonada que sí construyó en Santiago, por lo que cuando menos ponemos en duda su autoría.

El precedente del remate de la torre en pirámide escalonada ha causado gran controversia entre los estudiosos del tema, que han citado numerosas posibles influencias, desde la relación ultramarina de las pirámides Totocanas de El Tajín³⁶ o las Clásicas Mayas del estilo Puuc, a la clásica del Mausoleo de Halicarnaso³⁷, aunque quizás su antecedente directo se encuentre en el libro de notas de Menicantonio de Chiarellis que representa un alzado y sección de San Pedro de Roma donde aparece en una de las torres que flanquean la fachada un remate es-

calonado coronado por una pirámide, que volveremos a ver en Serlio. De responder este último a un modelo de Bramante, y todo hace suponer que sí, sería de comienzos del siglo XVI y no hay que olvidar que grabados de obras de Bramante ejercieron influencia notoria en la obra de Rodrigo Gil³⁸.

Como epílogo cabe decir que esta fachada se inserta en un terreno intermedio entre el gran ritmo y limpio sentido clásico que dice Bonet Correa³⁹ y el claro desconocimiento e incompreensión de la arquitectura clásica que dice Rosende Valdés⁴⁰. Como bien sabemos, la opción de la arquitectura clásica en Hontañón pasa por apropiarse de los órdenes como elementos ornamentales y aplicarlos en la fábrica de la forma que estime más oportuna una vez que la traza, como potencia ordenadora del espacio, ha realizado su trabajo.

Si bien hoy en día para los más ortodoxos esto resulta completamente anticlásico, en aquella época no era tal, así pues existía una corriente perfectamente válida que partía de entender los conceptos espaciales renacentistas aplicados a su praxis constructiva tradicional, donde no se limitasen las dimensiones por estrictos patrones modulares del orden columnario, sino que éstas entrasen en juego de una forma más flexible en la ornamentación de la propia fábrica, por ello en la fachada del Tesoro, al igual que en las otras fachadas que poseen este mismo esquema, encontramos un ritmo diferente para cada cuerpo, pero sumados todos configuran una verdadera sinfonía armónica.

³⁵ Casaseca Casaseca, Antonio. Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia1577). Junta de Castilla y León. 1988. p97.

³⁶ Martín González. "Los remates escalonados de la catedral de Santiago". BSEAA, XX (1963), pp 35 y ss.

³⁷ Rosende Valdés, Andrés. El siglo XVI: Gótico y Renacimiento en la catedral compostelana. Artículo extraído del libro: Santiago, la catedral y la memoria del arte. Consorcio de Santiago, 2000. p148

³⁸ Casaseca Casaseca, Antonio. Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia1577). Junta de Castilla y León. 1988. p103

³⁹ Bonet Correa, Antonio. La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII. Madrid: Instituto Padre Sarmiento. 1984. pp87-91

⁴⁰ Rosende Valdés, Andrés. El siglo XVI: Gótico y Renacimiento en la catedral compostelana. Artículo extraído del libro: Santiago, la catedral y la memoria del arte. Consorcio de Santiago, 2000. p148



Fig.236_ Palacio de los Guzmanes en León.



Fig.237_ La Lonja en Zaragoza.

PORTADA DEL HOSPITAL DE SAN ROQUE EN SANTIAGO DE COMPOSTELA

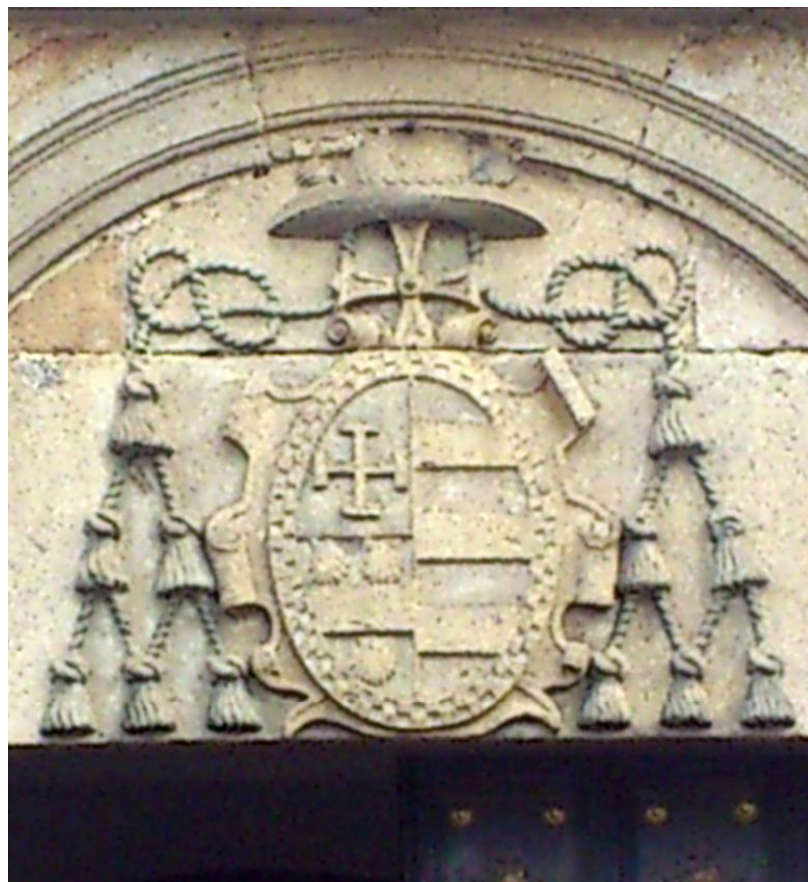


Fig.238_ Escudo del arzobispo San Clemente en la portada del Hospital de San Roque en Santiago de Compostela.

Este Hospital compostelano fue construido por mandato del Arzobispo Francisco Blanco en 1578, el cual encargó las trazas y su edificación a Gaspar de Arce Solórzano, maestro que acababa de ser nombrado maestro de obras de la Catedral compostelana. Seguramente por la ingente labor de la Catedral, en 1580 les cedió la construcción del Hospital a Gonzalo de la Bárcena y Juan de Cajigal, personas muy allegadas a Gaspar, con las que formaba una compañía⁴¹, llevando él tan sólo la maestría de dicha obra.

De todo el conjunto que se erigió en tiempos de Don Francisco Blanco, sólo se conserva la portada, de 1584, reedificada entre 1758 y 1793⁴². Esta portada de acceso es sencilla en cuanto a su estructura, composición e iconografía pero nos aporta conclusiones muy valiosas.

⁴¹ Sojo y Lomba, F: Los maestros canteros de Trasmiera. Madrid, 1935, p42.

⁴² Goy Diz, Ana. Tesis Doctoral. Goy Diz, Ana. Tesis Doctoral: La arquitectura en Galicia en el paso del Renacimiento al Barroco, 1600-1650: Santiago y su área de influencia. Universidad de Santiago de Compostela, Historia del Arte. 1995. TOMO1. p328.



Fig.239_ Portada del Hospital de San Roque en Santiago de Compostela.

DESCRIPCIÓN

Se presenta a modo de arco del triunfo de un solo vano y dos cuerpos de gran simplicidad, donde la arcada de acceso presenta en su tímpano el escudo del mecenas de la obra: el Arzobispo Francisco Blanco. Esta arcada está flanqueada a los lados por columnas compuestas sobre pedestales, en donde apoya un entablamento que separa los dos niveles de la portada. Sobre el entablamento se dispone un cuerpo de dos hornacinas, enmarcadas por tres pilastrillas, con las imágenes de San Cosme y San Damián, realizadas por Gregorio Español y Juan Dávila en 1604⁴³, patronos de los médicos y de los enfermos, por lo tanto la iconografía atiende a la funcionalidad del edificio y a explicar quién fue su mecenas. Las hornacinas están rematadas en su parte superior por un frontón triangular, y adornadas a los lados por jarrones o clipeos.

⁴³ Pérez Constanti, Pablo. Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII. Santiago. 1930. p134.

MÉTRICA Y FORMA

Puesto que tenemos el contrato de obra de esta portada, resultará más aclaratorio comprobar sus puntos de partida: *“Ha de hacer una puerta principal que tenga 7p de hueco y 14p de alto a de ser redonda aunque el hueco della en los 3,5p que tiene de alto la vuelta a de estar un escudo de las armas de su Señoría Ilustrísima y los capiteles de los pies derechos a de correr del uno al otro y en el friso el capitel y ha de haber un letrero en el que se ha de poner y ha de llevar su moldura para los pies derechos. Y por la vuelta como aparece en la traza, el*

escudo y el letrero se han de hacer de una piedra muy grande que ha de servir y ser de dintel, ha de tener sus columnas cuadradas y artesonadas con sus basas y capiteles y sobre unos pedestales bien ordenados y labrados, y encima de los capiteles a de estar su arquitrabe, friso, cornisa todo de orden dórica y encima de la cornisa ha de haber dos cajas que tengan 2,5p de hueco y 5p de alto y han de ser redondas y con un pilar en medio que las divida cada una por sí con sus pilares a los lados con sus molduras y dos cajas artesonadas de manera que la puerta quede muy bien hecha y acabada y en proporción que la traza lo muestra”⁴⁴.

El pie utilizado son justamente 32cm, un pie excesivo si lo comparamos con los que se manejaban en la época, que estaban en torno al pie castellano, de 27,86cm, pero nada extraño al entender que Gaspar de Arce era el maestro de obras de la Catedral de Santiago de Compostela, en donde se seguía utilizando el pie con el que se comenzó la construcción medieval de la fábrica catedralicia, de 32,48cm.

Aunque a día de hoy se encuentra un poco desvirtuada la portada por los cambios de cota del acceso y por su reedificación en el siglo XVIII, se puede leer bien cada una de las partes que la conforman. Entendemos que el pedestal tiene de alto 4p, las columnas 10,50p y el entablamento 2,50p, teniendo el segundo cuerpo 8,50p de alto. La columna está conformada por basa, fuste y capitel, de 0,65p, 9p y 0,85p respectivamente. En cuanto al ancho de la portada son 10p a ejes de pilastras, mientras que cada una presenta un ancho de 1p.

⁴⁴ Goy Diz, Ana. Tesis Doctoral. Goy Diz, Ana. Tesis Doctoral: La arquitectura en Galicia en el paso del Renacimiento al Barroco, 1600-1650: Santiago y su área de influencia. Universidad de Santiago de Compostela, Historia del Arte. 1995. p456. Condiciones con las que se ha de hacer el Hospital de San Roque. 1578, julio, 27. A.C.S. Libro rotulado Varía. T. III. Colección de documentos sueltos. n. 252.

Se siguen las medidas que se dan en el contrato de la obra, aunque estas son escasas y no nos indican el Orden sino tan sólo los huecos. La modulación viene a ser:

Orden Compuesto

Basa	2/3 M
Fuste	9 M
Capitel	5/6 M
Entablamento	2,50 M
Col/Ent	10,50/2,50= 4,20
Pedestal	4 M

Debemos apuntar que el pedestal a su vez se divide 10,50partes, siguiendo la composición de la columna, donde el pedestal propiamente dicho presenta 7/4 partes, 1/4 la moldura superior y 2,50/4 la inferior.

En cuanto a las relaciones geométricas de la composición, tenemos dos principalmente: por un lado la sesquiáltera, que la encontramos en las dimensiones globales del cuerpo principal y en el rectángulo en el que se inscribe el acceso al Hospital, sin contar el timpano, y por otro lado la relación dupla, que la utiliza para componer los huecos, tanto el de la totalidad de la arcada de acceso, como el de las dos hornacinas donde se insertan San Cosme y San Damián. Aparecen también otras relaciones basadas en el cuadrado que quizás sean encontradas a posteriori de haber realizado la traza, así pues el alto del fuste de las pilastras forma con el interpilastrado un cuadrado de 9p; y el ancho existente entre los pedestales, de 8,50p, forma relación tripla con la portada, teniendo dos partes el cuerpo inferior y una el superior.



Fig.240_ Esculturas de San Cosme y San Damián en la portada del Hospital de San Roque en Santiago de Compostela.

CONCLUSIONES

En el contrato se dice que el Orden es Dórico mientras que nosotros hablamos de un Orden Compuesto en la portada, esta divergencia no es tal si tenemos como referente último el Tratado de Serlio, en el que entendemos que se basó Gaspar de Arce Solórzano para trazar esta portada.

En el Libro Quarto de Serlio, de la página LXIII r. en adelante nos habla del Orden Compuesto, así pues primeramente él entiende que este Orden Compuesto es mezcla del Jónico y del Compuesto, realizado de muchas y muy diversas maneras, utilizado generalmente para los arcos Triunfales. Serlio nos da una modulación para este orden donde la columna sería de 10M de alto, su ancho de 1M, y el pedestal de proporción dupla, dividido también en 10 partes, aunque no es regla a seguir sino que aporta estas modulaciones como ejemplo puesto que más adelante también se refiere a la obra Dórica del Coliseo, de 9,50M de columna, para explicar el Orden Compuesto, tal y como aparece en el esquema C de la lámina LXVIII del Libro Quarto de Serlio. Es importante subrayar el he-

cho de que Serlio también dice en estas páginas que el prudente arquitecto podrá servirse de las modificaciones que estime oportunas según cada obra, y que si las columnas van insertas en la pared, se podrán aumentar en altura. Así pues entendemos que las pilastras utilizadas en la portada del Hospital de San Roque no difieren en exceso de aquella que encontramos en el esquema D de la lámina LXVIII del Libro Quarto de Serlio, dentro del Orden Compuesto, por lo tanto, la traza de esta portada ha sido realizada basándose plenamente en la modulación de la tratadística contemporánea, siguiendo criterios geométricos y aritméticos, pero también modulares.

El estudio de esta sencilla portada nos aporta una nueva visión sobre la figura de Gaspar de Arce, que realizó una portada inserta plenamente en el manierismo serliano, e incluso deberíamos extrapolar estas conclusiones al círculo cerecediano en donde se inserta este maestro, puesto que en varios de los claustros procesionales cistercienses en los que trabajó el círculo de Cerecedo, como son el de Armenteira, Montederramo y Oia, se presentan unas portadas que comunican los claustros procesionales con la Epístola, que parecen seguir también pautas de la tratadística contemporánea.

FACHADA DE LA IGLESIA MONASTERIAL DE SAN MARTÍN PINARIO EN SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig.241_ Fachada de San Martín Pinario en Santiago de Compostela.

Mateo López realizó las trazas primigenias de la iglesia a finales de los ochenta, comenzó su construcción en 1590, y cuando regresó a Portugal en 1604 ya estaba ejecutada la fachada, la nave principal con su coro, las capillas laterales, la sacristía vieja y la statio, y casi con seguridad, comenzados los muros del transepto y de la profunda capilla mayor.

Según el contrato⁴⁵ firmado en 1597 por López, se compromete a realizar el 2º y 3º cuerpo de la fachada así como otras partes de la iglesia que están a la misma cota. Por lo tanto, aunque no hay constancia documental de ello, Mateo López ya habría realizado con anterioridad el primer cuerpo de la fachada, a buen seguro entre 1595 y 1597, cuando realizó las capillas cercanas al coro, lo cual nos induce a pensar que también realizó la fachada en su 1º cuerpo. Dicho de otro modo, la fachada se fue haciendo a la par que el resto de la iglesia, por ello en el contrato de 1597 se habla tan sólo de obra a realizar en toda la iglesia a una cota elevada, por encima de las capillas laterales.

⁴⁵ A.H.U.S. A.M. 719. Fondo Municipal. Libro rotulado. Varia t. IV (1522-1733). Doc. 41



Fig.241_ Fachada de Santo Domingo en Viana do Castelo.

ANTECEDENTES

Son tres los puntos a tratar como antecedentes que influyeron directamente en la fachada de San Martín Pinario: las Fachadas-Retablo del Noroeste portugués, la gran Fachada-Custodia de Santa María la Mayor de Pontevedra, y el influjo de los grabados flamencos de Vrendeman de Vries.

Existe un conjunto de Fachadas-Retablo realizadas en la segunda mitad del siglo XVI en el Noroeste Portugués que denotan gran influjo en la iconografía y estructura-

ción de la fachada, estas son: la de Santo Domingo de Viana do Castelo (iglesia comenzada en 1566, fachada terminada en 1576), la de San Gonzalo de Amarante (fachada 1586), la de la iglesia Matriz de Torre de Moncorvo (fachada 1566), la de la Catedral de Miranda do Douro (iglesia 1566), la de la iglesia de la Misericordia de Braga (fachada 1562) y la fachada del Hospital de la Misericordia en Viana, entre otras que seguro que se nos escapan. La iglesia de Viana do Castelo fue trazada por el dominico Julián Romero, contando entre sus filas con los servicios de la familia de los Lopes. La iglesia de Amarante también la trazó Julián Romero, pero documentalmente sabemos que la fachada la trazó Mateo López en 1586. De las otras cuatro desconozco su autoría, pero es obvio que siguen la misma estructura arquitectónica, constructiva e iconográfica que las de Viana y Amarante, por lo que es preciso realizar un profundo trabajo documental que pueda aclarar si este conjunto de realizadores de fachadas retablo, realizadas todas en un ámbito geográfico y cronológico muy reducido, pudieron haber sido obras realizadas por Mateo López y su taller, o cuando menos por su círculo, que no olvidemos, realizó el grueso de la edilicia del norte portugués en aquella época. Salvando claro está, la también más que posible traza de Julián Romero para estas fachadas (sino para Amarante, sí para las primeras), ya que lógicamente, además de realizar las trazas de la iglesia de Viana, pudo trazar su fachada, al igual que Mateo López en San Martín Pinario.

No podemos pasar por alto la gran Fachada-Custodia de Santa María la Mayor de Pontevedra, ya que es la única de la que pudo extraer Mateo López la idea del avance de las naves laterales para San Martín Pinario, realizados como consecuencia de trasladar a la fachada la estructura de la custodia que Antonio de Arfe realizó en 1539 para la mitra compostelana. Mateo López

conocía a la perfección la fábrica pontevedresa ya que trazó para ella su coro bajo y su torre en 1571.

El último de los antecedentes es el que dimana del influjo de los grabados flamencos, personificados en la figura de Hans Vrendeman de Vries (1526-1606), puesto que de sus grabados, realizados a partir de 1565, se extraen la decoración tan genuina de las columnas que realiza Mateo López en San Martín Pinario, aunque su precedente constructivo directo se encuentra en la capilla mayor de la Misericordia de Porto, que realiza en Manuel Luís entre 1584-1598, maestro de gran influencia en las fábricas de los Lopes, con los que trabajó en varias ocasiones.

La influencia nórdica no solo se debe a Vrendeman y no solo ocurre en el Norte portugués, sino que las influencias nórdicas a partir de la segunda mitad del siglo XVI, son fundamentales para la modernidad de la arquitectura manierista. Esencialmente es el grabado el vehículo primordial de divulgación artística y estética a gran escala que le concede unidad al Manierismo europeo. Los grutescos italianos serán substituidos por grabados nórdicos que alcanzarán gran longevidad. A partir de 1550, Flandes, Alemania y Francia, se transformarán en centros de difusión del nuevo estilo recreado a partir de la década de los 30 por Cornelis Bos, Cornelis Floris o Pierte Coecke Van Aelts entre otros muchos. El grutesco flamenco crea un nuevo mundo de formas ornamentales mezclando la fantasía y la enajenación, lo irreal y lo fantástico. Las estampas llegan a Portugal por lo menos a partir de 1552, en trabajo de Cornelis Bos, comenzando a influir sin interrupción en el Arte Portugués del momento⁴⁶.

⁴⁶ Ruão, Carlos. Arquitectura manierista no Noroeste de Portugal. Italianismo e Flamenguismo. Universidade de Coimbra. 1996. p43.



Fig.243_ Portada lateral de San Gonzalo en Amarante.

DESCRIPCIÓN

La fachada de San Martín Pinario tiene tres calles en consonancia con la estructura interior del templo, las laterales se presentan a modo de muros lisos, mientras que la central nos aporta una fachada ricamente decorada, la cual entendemos que presenta un esquema que aúna características de la fachada de Santo Domingo de Viana do Castelo y de la fachada de Santa María la Mayor de Pontevedra, todo ello pasado, unas décadas

después, por el filtro de la escuela flamenca expuesta desde la particular visión de Vrendeman de Vries.

Las tres calles de la fachada están separadas por pilas-tras almohadilladas de orden gigante, como ocurre en Santo Domingo, siendo pareadas las de los extremos. Las naves laterales se unen a la central mediante aletones, rematando ésta en un frontón triangular de doble recorrido que recuerda al realizado en la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de Tiobre, Betanzos, que se da de autoría a Juan de Herrera de Gajano en 1568⁴⁷.

La Fachada-Custodia que se inserta en la calle central de la fachada de San Martín Pinario, se estructura en tres alturas bien organizadas gracias a la horizontal que marcan sus entablamentos. A la vez cada nivel está dividido en tres calles, puesto que los laterales avanzan en esviaje como ocurría en Santa María la Mayor, mientras que la central sigue la línea del muro de la iglesia, disponiendo el acceso al templo en el nivel inferior, la Virgen en el intermedio y un óculo con forma de óvalo en el tercer nivel, tal y como se presenta en Santo Domingo de Viana do Castelo. Las calles laterales de esta Fachada-Custodia rematan en su parte superior en sendos templete, mientras que la central lo hace en un frontón triangular coronado por un templete de menor tamaño. Este conjunto ya no presenta ningún vestigio plateresco, focalizando ahora la decoración en cartelas, motivo típicamente manierista, y en las formas flamencas que Vrendeman insertaba en sus columnas, enfatizando así los elementos arquitectónicos. Cada uno de los tres niveles de esta composición dispone de un conjunto de columnas entre las que se insertan estatuas, que nos muestran el carácter iconológico que se le quiere dar a la fachada.

⁴⁷ Vigo Trasancos, Alfredo. La iglesia monástica de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. Proyecto, fábrica y artífices. Extraído de: Compostellanum. Vol. 38, nº 3-4. 1993. pp337-361.

Así pues, en el nivel inferior tenemos cuatro estatuas, San Pedro y San Pablo flanqueando la puerta y a los extremos Isaías y Jeremías; también están Aarón y Moisés en los tondos en las enjutas de la arcada de acceso. Con ello se está personificando la Antigua y Nueva Ley, coronada en su correspondiente entablamento por la figura central de Cristo, con la Luna y el Sol a sus lados, por lo tanto es Cristo el Dios-Luz que ilumina la nueva Iglesia.

En el segundo nivel aparece centrada la estatua de la Virgen María, y a sus lados representantes de la Orden Benedictina, Orden que siempre se ha caracterizado por el culto a la Virgen y el Dogma de la Inmaculada Concepción.

En el cuerpo superior se encuentran representados en estatuas los cuatro doctores máximos de la Iglesia latina, mientras que los cuatro evangelistas se presentan en medallones en torno al óculo central, representando estos dos grupos el triunfo de la Iglesia.

Sobre ellos, en la calle central se sitúa dentro del frontón triangular la figura de Dios Padre presidiendo todo el conjunto.

Esta composición se nos muestra como una apoteosis benedictina, cuya figura de la Virgen es el centro de la composición y a la que se advoca la Orden⁴⁸.

Finalmente y separado del resto de las estatuas y figuras, aparece en el frontón triangular superior de la fachada la figura de San Martín ecuestre cortando su capa para entregársela a un pobre, sin duda esta imagen no forma parte del programa iconográfico del conjunto inferior, sino que representa tan sólo la advocación puntual de este monasterio.

⁴⁸ Aguayo, Antonio. Simbolismo en las fachadas renacentistas compostelanas. Ed. do Castro, 1983. p135-164.



Fig.244_ Tercer cuerpo de la Portada de San Martín Pinario en Santiago de Compostela.



Fig.245_ Primer y segundo cuerpo de la Portada de San Martín Pinario en Santiago de Compostela.

MÉTRICA Y FORMA

En la fachada utilizaron, como no podía ser de otro modo, el mismo pie con el que se levantó el resto de la iglesia: el pie castellano. Y como comentamos en su momento, la planta y alzado de la iglesia presenta una distorsión en las medidas y en los lienzos muy grande, característica que se mantiene vigente en la fachada. Aún así entendemos que la fachada se proyectó con un ancho de 115p y un alto de unos 100p o más, aunque no lo sabemos con seguridad debido a que finalmente se

rebajó la altura porque el interior de la iglesia no llegó a la altura prevista inicialmente en el contrato.

Las naves laterales tienen de ancho 29,30p, midiendo la columna 49,75p de altura, más 3p su entablamento. La nave central tiene de ancho 56,40p, midiendo la columna 77,50p de altura, más 3,75p su entablamento.

La Fachada-Custodia dispuesta en la calle central mide de ancho 40p, teniendo una altura total de 64,30p, donde el primer cuerpo tiene 29,75p, el segundo 18,15p y el tercero 16,40p. Desde su último entablamento hasta el remate del frontón ha de haber una altura de unos 33,35p.

Al cotejar nuestros datos con las escasas referencias métricas que se encuentran en el contrato de la parte superior de la fachada⁴⁹, observamos que efectivamente se rebajan en obra las medidas dispuestas inicialmente, así pues se pasa de 5,50palmas en el entablamento que corona la calle central a 5palmas, y de un alto de 35p desde la Fachada-Custodia al remate del frontón, a unos 33,35p, que como dijimos anteriormente, se debe por la reducción interior de la altura de la iglesia. Aparte de estos dos datos, no tenemos referencia métrica alguna sobre la arquitectura de la fachada.

Hemos realizado un estudio sobre la modulación de los órdenes que Mateo López empleó en la Fachada-Custodia, aunque bien es cierto que sólo poseen rigor las mediciones realizadas en el cuerpo inferior, puesto que la toma de datos realizada para los otros dos cuerpos fue complicada debido al pronunciado voladizo del entablamento inferior. Por ello exponemos los datos particulares de la modulación existente en el cuerpo inferior y unos datos más generales en los otros dos cuerpos.

⁴⁹ A.H.U.S. A.M. 719. Fondo Municipal. Libro rotulado. Varia t. IV (1522-1733). Doc. 41

Orden Corintio. Cuerpo Inferior

Ancho fuste:	1M	1, 66p
Basa:	0,75 M	1,25p
Fuste alto:	9,12 M	15,15p
Capitel:	1,41 M	2,35p
Entablamento:	2,56 M	4,25p
Pedestal:	4,07 M	6,75p
Col/Ent:	11,28 M / 2,56 M = 4,41	

Orden Compuesto. Cuerpo Intermedio

Ancho fuste:	1M	1, 25p
Columna:	10,80 M	13,50p
Entablamento:	2,60 M	3,25 p
Col/Ent:	10,80 M / 2,60 M = 4,15	

Orden Compuesto. Cuerpo Superior

Ancho fuste:	1M	1, 15p
Columna:	10,65 M	12,25p
Entablamento:	2,60 M	3,00 p
Col/Ent:	10,65 M / 2,60 M = 4,09	

Como se puede ver en los planos de la fachada, la altura de cada columna y entablamento, a medida que se sube de nivel, es menor, pero como acabamos de comprobar en estas mediciones, al irse reduciendo también paulatinamente el ancho del fuste, se presenta una modulación en cada cuerpo aproximadamente similar al resto, lo que nos aporta un conjunto bien ordenado y modulado.

En cuanto al estudio de las relaciones globales que dimanen de la composición de la fachada, al igual que en el interior de la iglesia, los esquemas que desarrollamos a partir de sus dimensiones denotan una fachada con un elevado grado de empirismo, que no busca la grandiosidad por la vía ortodoxa de la tratadística de finales del siglo XVI, pero la cual sí se acerca a las proporciones frecuentes de composición de la época gracias a la geometría y a la aritmética, omitiendo una correcta modulación de los órdenes arquitectónicos en aquellos elementos que no pertenecen a la Fachada-Custodia, pero orientando correctamente la composición general de la fachada y de sus partes.

Dos son las proporciones básicas que componen el lienzo: la proporción 7:3 y la medida cierta áurea.

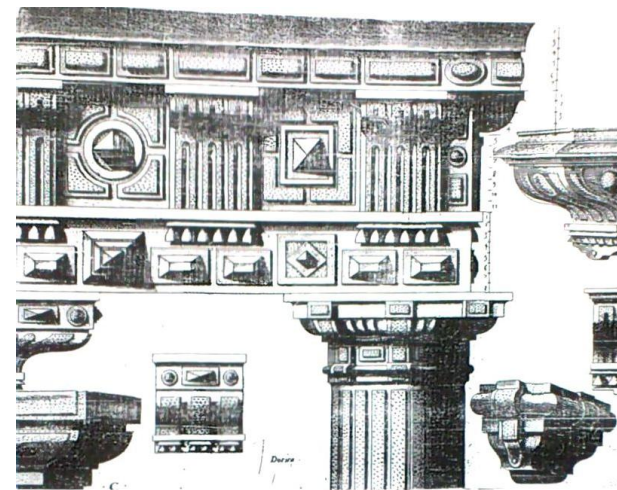
La relación 7:3 fue utilizada hasta la saciedad en el interior de la iglesia, y sirve también en su fachada para componer las relaciones globales de la misma, así pues aunque no se ajusta con todo el rigor necesario a su arquitectura, ello debido a que se rebajó ligeramente la altura de la fachada. Aparece a lo ancho por partida doble para componer la totalidad de la fachada, donde su mitad cuadra a la altura del capitel de las columnas pareadas laterales. A lo alto también aparece entre el interpilastrado de la calle central, llegando hasta la altura del frontón.

Partiendo del ancho de retablo y trazando su proporción áurea, observamos que esta proporción engloba los tres cuerpos que componen la Fachada-Custodia. La figura de la Virgen María aparece en el eje central de la composición junto con la de Dios y San Martín, aunque cada una a distintas alturas, estando el rostro de la Virgen situado en el centro del retablo al encontrarse en la parte superior del cuadrado, que como anteriormente comen-

tamos, es del que parten las relaciones del conjunto. Es interesante pues darse cuenta que la Virgen no se sitúa en un centro tal y como hoy en día lo entendemos, sino que su figura preside el centro dinámico de la relación áurea del retablo.

La proporción áurea también aparece en la distancia entre dicha Fachada-Custodia y las columnas pareadas laterales, y en la relación global de la calle central a ejes de pilastras.

Marcamos también en los planos otra serie de proporciones más o menos nítidas que acaban configurando las relaciones particulares de los distintos elementos arquitectónicos.



1. Engraving "C" with Doric entablature from Vredeman de Vries, *Das erst Buch, Gemacht auff De Zuyey Colommen Dorica und Ionica*, (Antwerp, 1565)

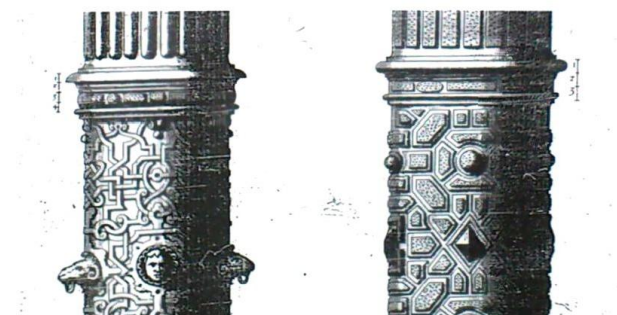


Fig.246_ Hans Vredeman de Vries and the Artes Mechanicae. revisited / edited by Piet Lombaerde. Turnhout, Belgium. 2005. p37.

CONCLUSIÓN

Para entender el planteamiento de Mateo López nos parece imprescindible entender primeramente la figura de Hans Vredeman de Vries (1526-1606). Así pues este maestro holandés realizó un tratado donde intencionalmente se alejó de Vitrubio y Serlio, e incluso de los flamencos como Pieter Coecke, puesto que su esfuerzo radicó en forjar enlaces cercanos entre la práctica local existente del constructor y el nuevo estilo arquitectónico, que no podía ser simplemente copia de lo anterior, ya que cada contexto local era completamente diferente al de la persona que realizó el tratado. La tradición constructiva y el uso de los materiales y técnicas locales son empleados por Vredeman para adaptar innovaciones y modernizaciones de tipologías existentes.

Por ello, es comprensible que Vries no defendiese un riguroso canon en el uso de los órdenes, ni que la elección de los órdenes fuesen acordes al cristianismo o al simbolismo de Vitrubio, Serlio o Coecke, sino que la elección

de una columna para una fachada era determinada por su capacidad para proveer la deseada cantidad de prestigio al edificio, siendo las del orden corintio para los más prestigiosos⁵⁰.

En sus grabados aparecen los cinco órdenes clásicos, entre las cuales se cuentan cinco tipos o variantes de cada uno de ellos, reinventándolos.

Por lo tanto, una vez que entendemos los planteamientos de Vredeman, el cual era referencia última por aquel entonces de Mateo López, entendemos perfectamente que la fachada de San Martín Pinario siga una línea evolutiva propia de Galicia y Norte de Portugal, donde a la vez se introduzcan elementos innovadores que modernicen estas estructuras.

Es lógico que utilice el orden Corintio y el Corintio Compuesto para la fachada puesto que era el más prestigioso posible. En cuanto a la modulación de los órdenes tenemos por un lado los de las grandes pilastras gigantes almohadilladas, que presentan proporciones muy dispersas, utilizados más bien para separar espacios y configurar la fachada, pero por otro lado tenemos la Fachada-Custodia, que es el punto representativo más importante de toda la iglesia, donde la relación de todos los cuerpos sí presenta una gran coherencia, por lo tanto, al igual que Vredeman de Vries realizó sus arquitecturas desde la perspectiva local de los Países Bajos, Mateo hizo lo propio desde el bagaje y legado tradicional que atesoraba la familia Lopes, adoptando los modelos decorativos vredemanianos y transponiéndolos al marco arquitectónico de Galicia y del Norte portugués, donde se realizaron un elevado número de fábricas con esta misma intencionalidad.

⁵⁰ Hans Vredeman de Vries and the Artes Mechanicae. Revisited / edited by Piet Lombaerde. Turnhout, Belgium. 2005. pp46-81.



Fig.247_ Fachada iglesia del Colegio del Cardenal en Monforte de Lemos.

FACHADA DE LA IGLESIA DEL COLEGIO DEL CARDENAL EN MONFORTE DE LEMOS

Vermundo Resta era, desde aproximadamente 1585, maestro mayor de obras del arzobispo hispalense, el Cardenal Don Rodrigo de Castro Osorio⁵¹, ilustre personaje gallego, fundador y mecenas del Colegio monfortino. Don Rodrigo se valió de Vermundo en esta fábrica para realizar parte de la misma, ya que su nombre aparece ligado al de Andrés Ruiz como coautores del Colegio, rubricando con su firma el Contrato de 1592⁵², pero enten-

⁵¹ Martín Fidalgo, Ana. Vermundo Resta, Sevilla, 1988, p15.

⁵² "...y que la dicha obra se avia de hazer conforme a las plantas y trazas hechas por el P. Andrés Ruiz y por Vermundo Resta del dicho Sr. Cardenal e conforme a las condiciones por ellos fechas". Del documento: "Condiciones y Remate de las obras" Leg. 2º nº2, folio 8º.

demos que es solamente la fachada de la iglesia lo único del Colegio que atiende a traza del italiano, debido al manierismo serliano que éste atesoraba y que podemos encontrar en ella, en contraposición al manierismo clasicista que aparece en el resto del Colegio, y que fue debido a los otros tres maestros mayores que trabajaron en dicha fábrica: Andrés Ruiz, Juan de Tolosa y Simón de Monasterio.

El papel de este milanés fue el de proyectar la fachada de la iglesia, puesto que su composición, órdenes y motivos decorativos de progenie italiana se desmarcan claramente del resto de la fábrica que sigue la concepción manierista clasicista. A su autoría como trazador de la fachada de la iglesia le ayuda el hecho de que él no llegó a Monforte hasta el verano de 1593, exento por lo tanto de controlar el acopio de materiales y la realización de los cimientos; a partir de entonces permaneció 15 meses, tiempo suficiente para por lo menos dejar planteados todos los detalles de la fachada. No se sabe cuando se terminó, pero sí se sabe que fue antes de 1598, puesto que por entonces la fachada del Colegio estaba rematada, según expone Juan de Tolosa en su tasación.

Transcrito por Martínez González, Esteban. Colegio de nuestra señora de la antigua de Monforte de Lemos. Imprenta Joyma Monforte. Monforte de Lemos. 1990. pp 11.

Vermundo Resta firma las "Condiciones para la construcción del Colegio de Monforte de Lemos", Archivo del Colegio de Monforte de Lemos, Leg. 2, nº 2. Transcrito por Cotarelo Valledor, A. El Cardenal Don Rodrigo de Castro y su fundación en Monforte de Lemos Instituto de España, 1945. Apéndice doc XVII, pp264-292.



Fig.248_ Frontón iglesia del Colegio del Cardenal en Monforte de Lemos.

DESCRIPCIÓN

La fachada de la iglesia se compone de tres calles divididas horizontalmente por una cornisa que articula un cuerpo inferior y otro superior. La calle central, de mayor anchura que las otras, avanza hacia el espectador.

Para entender la traza de la fachada de la iglesia, tenemos que comentar los elementos apriorísticos con los que tuvo que trabajar Vermundo, y es que en un primer momento la fachada del colegio tenía solamente dos alturas, ya que la tercera se añadió por traza de Juan de Tolosa en 1598. Así pues, la cornisa que remataba inicialmente todo el Colegio, se inserta también en la fachada de la iglesia, algo que no era común en los lienzos de las iglesias de la península en aquella época, pero justamente dividir la fachada de una iglesia en dos cuerpos mediante una franja horizontal era una pauta compositiva común en la península itálica, de donde provenía

Resta. Por lo tanto, la introducción de este elemento novedoso, resuelve consecuentemente el encuentro entre la fachada de la iglesia y el resto del colegio.

En la calle central del cuerpo inferior se inserta un pórtico de orden dórico, con semicolumnas pareadas y entablamento con antepecho, sobre el que se dispone una cartela conmemorativa de la obra y de su mecenas. Es característico de este cuerpo inferior su almohadillado que llena las calles laterales y prosigue hasta su encuentro con el pórtico central. En dichas calles laterales se hallan dos ventanas centradas, la inferior circular y la superior rectangular.

Por su parte el cuerpo superior, sin almohadillado, prosigue el ritmo inferior de tres calles, donde la central presenta un juego de pilastras jónicas pareadas con pedestal que llenan toda la altura del cuerpo y soportan un entablamento sobre el que se presenta un frontón triangular partido del que resalta en su centro el escudo de la Corona, rematado por un frontón curvo coronado por una cruz. En medio de las pilastras aparecen el escudo del Arzobispo Don Rodrigo y una gran ventana rectangular, manteniendo el eje con el escudo de la Corona,

la portada de acceso a la iglesia y la cartela. En cuanto a las calles laterales de este cuerpo superior, son pequeños cuerpos rectangulares en cuyo centro se presentan sendos óculos. Estos cuerpos se unen a la calle central mediante aletones que avanzan hasta el entablamento.

Entendemos que los remates superiores de acroteras elipsoidales y pirámides de gran esbeltez, son seguramente diseños añadidos a posteriori por los maestros que trabajaron en la fábrica, y que quisieron dejar su sello personal.

Es la del Colegio del Cardenal la primera portada de las que hemos analizado en la que no aparece ninguna figura religiosa. Y resulta extraño puesto que realmente se llama Colegio de Nuestra Señora de la Antigua, advocación que Don Rodrigo profesó desde su estancia en Sevilla como arzobispo. En el eje principal de la fachada aparecen como símbolos del poder el escudo de la Corona, el del Arzobispo y una Cartela en la que se explica la figura de su mecenas y la construcción de la fábrica. Por ello creemos probable que en las cuatro hornacinas que aparecen en los intercolumnios dóricos del cuerpo inferior existieron estatuas de carácter religioso o cuando menos estaban previstas en las trazas.



Fig.249_ Pórtico iglesia del Colegio del Cardenal en Monforte de Lemos.

MÉTRICA Y FORMA

Como ya se dijo en su momento, la fachada no se adecuaba a la métrica hebrea que emplea Tolosa, puesto que antes de la gran reforma que emprendió Tolosa en la fábrica, esta fachada ya estaba terminada, por lo tanto no existe una adecuación a los codos hebreos, empleados en el resto del Colegio.

La fachada de la iglesia mide de ancho 75p, donde las calles laterales tienen 15,50p y la central de 44p. Las calles del cuerpo superior se retranquean ligeramente. En cuanto a las dimensiones verticales, en su cuerpo inferior se dispone un zócalo que recorre toda la fachada del Colegio, de 3p, sobre este se asienta un lienzo de 34,25p, y seguidamente la cornisa de 1p que corona la fachada del Colegio según lo proyectara Ruiz, introduciéndose en la fachada de la iglesia para dividirla horizontalmente en dos partes. El cuerpo superior de la fachada de la iglesia

tiene 25,50p de alto, y sobre él se dispone un entablamento de 5p sobre el que se asienta un frontón triangular partido, en cuyo centro se encuentra el escudo de la Corona rematado por un frontón curvo, contenidos ambos en una altura de 17,25p. Sobre el frontón se asienta en el centro de la composición una cruz que corona la fachada.

En cuanto a los órdenes inscritos en la fachada, estudiamos su modulación:

Orden Dórico. Cuerpo Inferior

Ancho fuste:	2M	2, 50p
Basa:	1,20 M	1,50p
Fuste alto:	14,40 M	18p
Capitel:	1,20 M	1,50p
Entablamento:	3,84 M	4,80p
Col/Ent:	16,80 M / 3,84 M = 4,375	

Orden Jónico. Cuerpo Superior

Ancho fuste:	1M	2, 40p
Basa:	0,54 M	1,30p
Fuste alto:	7,50 M	18p
Capitel:	0,37 M	0,90p
Entablamento:	2,08 M	5,00p
Pedestal:	2,20 M	5,30p
Col/Ent:	8,41 M / 2,08 M = 4,04	

El orden jónico presenta una proporción de las partes cercana a Serlio y Vignola, donde la relación entre la columna y el entablamento es de 4. Pero por su parte, el orden

dórico supera la modulación de la tratadística italiana, puesto que su columna es 4,375 veces su entablamento, en vez de las 4 que dictaban los italianos, quedando a medio camino entre Serlio-Vignola y los postulados de Herrera, que por entonces ya otorgaba a la columna 5 veces el alto del entablamento.

En cuanto a las relaciones proporcionales del lienzo y sus partes, se ve por un lado a groso modo un diseño de la fachada basado en el cuadrado y su proporción dupla, así pues el pórtico dórico inferior de acceso a la iglesia tiene de ancho el mismo alto hasta el antepecho, si contamos el ancho de la calle mayor tenemos una proporción dupla hasta el frontón curvo superior, donde la mitad de esta proporción coincide con el escudo del Arzobispo, en línea con los pedestales del orden jónico superior. Y si inscribimos un cuadrado partiendo del ancho total de la fachada de la iglesia, vemos que en su alto se encuentra el centro del escudo de la Corona, siendo la mitad de dicho cuadrado la línea de la cornisa que divide la fachada horizontalmente.

La medida cierta $\sqrt{2}$ aparece en diversos huecos y resaltes de la fachada, aunque principalmente es la que articula la calle central, desde el pórtico inferior hasta el entablamento superior.

La relación 3:2 también aparece en diversos huecos y resaltes de la fachada, siendo esta proporción la utilizada para componer las dimensiones generales del cuerpo superior, y las del espacio columnario del pórtico dórico en su intercolumnio central y en las dimensiones globales de sus columnas, aunque dichas columnas a ejes presentan la proporción 4:3.

Por último resaltar que la fachada también se compone en base a la relación 7:4, que encontramos por un lado

en aquellas zonas almohadilladas y por otro en la relación cuyo ancho es la calle central y cuyo largo es la altura de la iglesia hasta el frontón triangular partido.

Con todo lo expuesto, apuntamos que la fachada se desarrolla de un modo diverso a aquellas de su entorno peninsular, puesto que sus referencias directas no las toma de la orden jesuítica peninsular, como veremos que sí realiza la fachada de la iglesia monasterial de Santa María de Montederramo, sino que su juego variado y lleno de licencias le acercan a una libertad cuyos antecedentes se deberán buscar probablemente en Italia, de donde proviene Resta, aunque tampoco descartamos el influjo que pudo generar en él la arquitectura andaluza de Hernán Ruiz y compañía.

FACHADA DE LA IGLESIA MONASTERIAL DE SANTA MARÍA EN MONTEDERRAMO



Fig.250_ Fachada iglesia de Sta Mª en Montederramo.

Esta fachada, al igual que el resto de la iglesia, fue trazada por Juan de Tolosa en 1597 y comenzada a realizar en 1598, pero Tolosa fallece en 1599, por lo tanto, como ya se comentó en el análisis de la iglesia, la responsabilidad recayó directamente sobre Pedro y Juan de la Sierra, así pues la iglesia sufrió importantes modificaciones en su interior; aún así la fachada entendemos que se mantuvo prácticamente según la había trazado Tolosa puesto que responde a grandes rasgos al lenguaje manierista clasicista que este maestro atesoraba, si bien es cierto que los hermanos de la Sierra aumentaron conscientemente la altura de las naves, ya que les parecían demasiado bajas, por lo que irremisiblemente tuvieron que aumentar la altura de la fachada de la iglesia.

La fachada se fue realizando conjuntamente con las naves de la iglesia, como se desprende del contrato firmado en 1598, y ambas fueron terminadas en 1607 puesto que es la fecha que se lee en la acrotera central de la fachada, y además en 1607 justamente el Abad sanciona a los hermanos de la Sierra por las modificaciones que introdujeran en la fábrica una vez que ésta se había rematado⁵³.

⁵³ Ferro Couselo, Jesús. Las obras del Convento e Iglesia de Montederramo en el siglo XVI-XVII. Boletín Auriense I. Ourense. 1971. p154. Transcripción: A.H.O. Prot de Gonzalo Díaz de Matos, 1607-1608, fol. 82.

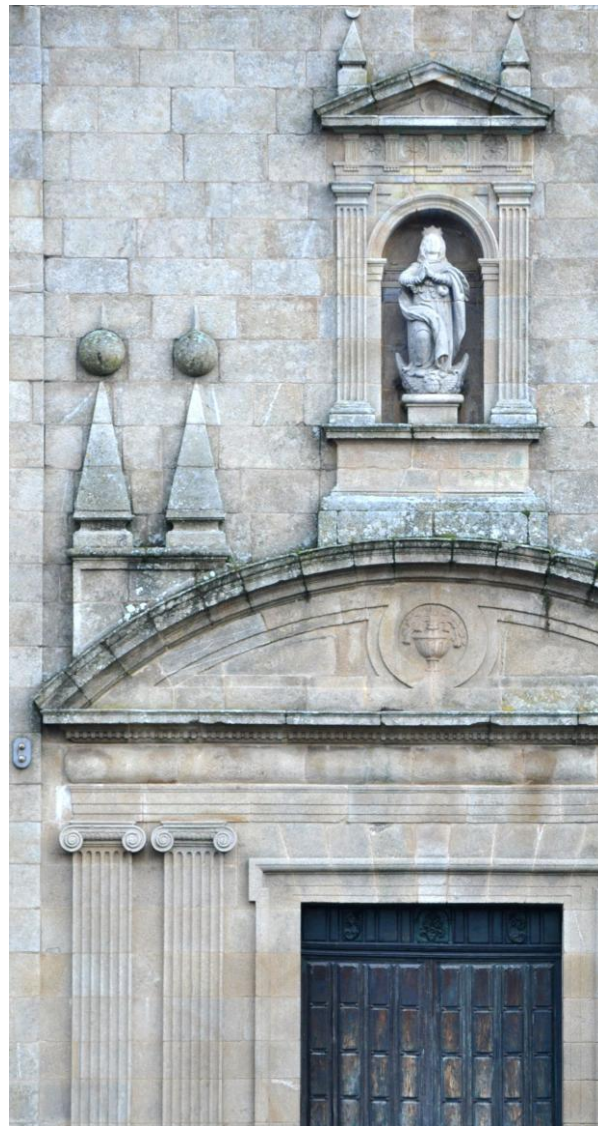


Fig.251_ Pórtico y hornacina fachada iglesia de Sta Mª en Montederramo.

DESCRIPCIÓN

A grandes rasgos se puede decir que los hermanos de la Sierra mantuvieron el diseño de la fachada de Tolosa, puesto que mantiene su gran pureza estructural, sin ornamentos, trazada de tal forma que responde a la estructura interna de la iglesia, con tres naves, siendo la central aproximadamente el doble de ancho y alto que las laterales.

La nave central se articula por enormes pilastras lisas, unidas mediante una cornisa en la que se insertan los capiteles, soportando un frontón triangular, del que descienden sendos aletones curvos que enlazan el cuerpo central con los laterales, los cuales presentan en sus extremos sus correspondientes pilastras.

Las cuatro pilastras, así como la cúspide del frontón se coronan por medio de acroteras.

Aunque la iglesia responde a las directrices contrarreformistas del momento, está también en perfecta consonancia con los templos cistercienses medievales, así pues conserva ciertas similitudes con los antiguos templos: refleja la ordenación interna del templo, carece de monu-

mentalidad estructural, se da una ausencia de torres y hay diferentes alturas entre la nave central y las laterales.

Además de las pilastras con sus respectivas acroteras, que nos marcan el ritmo vertical de la composición, en los muros se sigue enfatizando esta pauta, así pues las vías laterales aparecen dos sobrias ventanas superpuestas, mientras que la vía central cuenta con un animado eje formado por "Puerta-Hornacina con la Virgen-Ventana-Tondo con el Escudo de la Congregación de Castilla-Acrotera-Cruz" que le otorga a la fachada una elegante plasticidad.

La concepción decorativo-simbólica del eje central, y por ende de toda la fachada se centra en la imagen de la Virgen a la que está dedicada la advocación del templo, ya que en el ámbito católico internacional se produce un estallido en la exaltación del culto mariano tras el Concilio de Trento (1545-1563), aunque bien es cierto que tanto el Cister como los Benedictinos lo venían impulsando desde el Medievo.

En lo que respecta al pórtico de entrada a la iglesia, está formado por columnas pareadas de orden jónico ligadas por su correspondiente entablamento sobre el que se asienta un frontón curvo. Sobre éste, en línea con las columnas aparecen remates de esbeltas pirámides coronadas por semiesferas, y en el centro, en eje con la puerta de acceso, se asienta la consabida hornacina con la figura de la Virgen. Este pórtico ha sido modificado conscientemente por los hermanos de la Sierra, puesto que ni Tolosa ni los maestros que influyeron en su obra utilizaron el orden jónico como elementos en sus fábricas, de tal forma que al igual que tenemos la certeza de que los hermanos de la Sierra substituyeron en el interior de la iglesia el orden corintio trazado por Tolosa por el jónico, hicieron lo mismo en su fachada.



Fig.252_ Fachada iglesia de San Luis en Villagarcía de Campos.

ANTECEDENTES

Siempre se ha dicho de esta fachada que presenta un carácter vignolesco-herreriano, pero ciertamente ni se inspiró en el Gesú de Roma, ni tampoco en las obras realizadas por Juan de Herrera.

El influjo en la arquitectura de Juan de Tolosa proviene de la forma de ver la arquitectura que tenía Juan Bautista de Toledo, que, anterior a Juan de Herrera, tuvo gran influencia en buena parte de las fábricas más importantes realizadas a partir de la década de los sesenta del siglo XVI. Su obra de la Torre Nueva o Torre Dorada del Alcázar de Madrid influirá decisivamente en la arquitectura española, mucho antes que el edificio de El Escorial.

Así pues su grupo de aparejadores, Valle, Pedro de Tolosa y Escalante, y más tarde Juan de Minjares, proseguirán con este manierismo miguelanguesco de Bautista de Toledo. Su estilo sería continuado más adelante por el interesante Juan del Ribero de Rada, siempre más serliano y paladiano que vitruviano, y también por Mazuecos el Mozo, Sebastián de la Plaza, y por Juan de Tolosa⁵⁴.

En cuanto a la fábrica más próxima, esto es, su antecedente directo, debemos adscribirlo a la iglesia del Colegio jesuítico de Villagarcía de Campos, puesto que, como ya comprobamos a la hora de analizar la iglesia de Santa María de Montederramo, el orden empleado en el proyecto de Tolosa se afilia claramente a las modulaciones de la iglesia vallisoletana, realizada por Pedro de Tolosa, la cual ejerció gran influencia en la península en todas las fábricas jesuíticas, y Juan de Tolosa, como jesuita que era, no iba a dejar de influirle en sus proyectos, sobre todo teniendo en cuenta que justamente moraba en este Colegio cuando el abad de Montederramo fue a pedirle una traza en 1597 *“comunicar con el Capítulo de consiliarios las trazas de la Iglesia y sacar otra en Villagarcía del Pe. Tolosa”*⁵⁵.

54 Muñoz Jiménez, José Miguel. El manierismo en la arquitectura española de los siglos XVI y XVII: la fase clasicista (1560-1630). Cuadernos de arte e iconografía/TomoV-9. 1992. Revista virtual de la fundación universitaria española: <http://fuesp.com/revistas/pag/cai0902.html>

55 Ferro Couselo, Jesús. Las obras del Convento e Iglesia de Montederramo en el siglo XVI-XVII. Boletín Auriense I. Ourense. 1971. p148.



Fig.253_ Fachada iglesia del Hospital de Simón Ruiz en Medina del Campo.

MÉTRICA Y FORMA

En los planos de esta fachada hemos comparado la trazada en el proyecto de Tolosa y la realizada finalmente por los hermanos de la Sierra, que materializaron la fachada aumentándole mayor altura para compensar la modificación de las naves interiores. Esta vez no analizaremos la variación métrica entre Tolosa y de la Sierra, ya que el aumento en altura realizado en la obra se debe simplemente a la correlación con el interior de la iglesia, sin pretender con ello buscar proporción de ningún tipo, puesto que la justificación de Tolosa: *“por cuanto ha parecido que es buena y galana proporción la que se da a la dicha iglesia bajándola un poco por ser la tierra de montaña”*⁵⁶, no convenció a los hermanos de la Sierra, que una vez muerto Tolosa, deciden aumentar la altura a su parecer.

56 Ferro Couselo, Jesús. Las obras del Convento e Iglesia de Montederramo en el siglo XVI-XVII. Boletín Auriense I. Ourense. 1971. p175.

En el contrato de obra firmado en 1598 se especifica qué medidas debía tener la fachada: *“es condición que las paredes del cuerpo de la iglesia y crucero subirán de alto con el alto de la cornisa 60p y no más...en cuanto que tenga la iglesia 56p y las paredes del cuerpo de la iglesia 60p y la de afuera 36p”*⁵⁷, por lo tanto son 36p la altura de la cornisa en las naves laterales y 60p la altura de la cornisa en la nave central. Así pues, suponiendo que no modificaron la basa, capitel y ancho del fuste, sino que solamente alargaron el alto del fuste, analizaremos la hipotética reconstrucción de la fachada según las trazas de Juan de Tolosa:

Orden Dórico Tolosa. Pilastras Centrales

Ancho fuste:	2M	5,45p
Basa:	1,01 M	2,75p
Fuste alto:	20 M	54,50p
Capitel:	1,01 M	2,75p
Columna:	22,02 M	

Orden Dórico Tolosa. Pilastras Laterales

Ancho fuste:	2M	4p
Basa:	1,38 M	2,75p
Fuste alto:	15,72 M	31,45p
Capitel:	0,90 M	1,80p
Columna:	18 M	

Esta relación alto/ancho de las pilastras de 18M y 22M, nos indican un salto substancial respecto a la tratadística contemporánea que manejaba Tolosa, puesto que para

57 Ferro Couselo, Jesús. Las obras del Convento e Iglesia de Montederramo en el siglo XVI-XVII. Boletín Auriense I. Ourense. 1971. p173-175.

el orden Dórico de los principales tratadistas la relación de esbeltez era mucho menor, así pues tenemos que Serlio disponía 14M, Vignola 16M, Herrera 16,66M y Palladio 17,33M.

Las pilastras de las naves laterales, de 18M casan perfectamente en la lectura de continua esbeltez que a lo largo del siglo XVI y XVII se fue produciendo en los Órdenes, mientras que las pilastras centrales, de 22M, avanzan mucho más y rompen definitivamente con la tratadística del siglo XVI. Es probable que estas pilastras centrales se hayan estilizado intencionadamente para compensar la escasa altura de la fábrica.

En el margen extremo de cada pilastra central se dispone sendas retropilastras de ancho 1M, que aportan aún mayor presencia a las pilastras centrales puesto que enfatizan su carácter visual y permiten un mayor resalte de la fábrica.

En este caso nos parece muy acertado complementar el análisis de la fachada con la *"Teoría de Einfuehlung"* (empatía en alemán) que se basa en que la emoción artística consiste en el ensimismamiento del espectador en las formas y, por ende, en el hecho de que la arquitectura transcribe los estados de ánimo en las formas de construir, humanizándolas y animándolas. Mirando las formas arquitectónicas, vibramos con ellas en simpatía simbólica, porque suscitan reacciones en nuestro cuerpo y en nuestro ánimo⁵⁸.

Así pues partimos de una evolución clara del modelo de la fachada de San Luis en Villagarcía de Campos, aunque Tolosa definitivamente suprime la moldura horizontal y enfatiza el eje vertical mediante las pilastras que recorren toda la fachada y rematan en acroteras. Todos los

elementos están marcando ritmos, aunque el más destacable es el eje "Puerta-Hornacina-Ventana-Tondo-Acrotera-Cruz" que enfatiza el carácter vertical, simbolizando el éxtasis o emoción mariana, puesto que en la hornacina, que centra la composición, se encuentra la figura de la Virgen María.

Por otro lado parece claro que la composición de la fachada se inscribe en un cuadrado-círculo, con lo que se tiende al sentido de equilibrio, de dominio, de control sobre todos los elementos de la vida. A este respecto, aunque el centro geométrico se encuentra en la parte superior de la hornacina, tanto en la idea como en la materialización final, gracias a la perspectiva, al equilibrio de masas y a la cornisa de las naves laterales, tendemos a percibir como centro de la composición al rostro de la Virgen María.

Por lo tanto en esta misma fachada se funden éxtasis y equilibrio, complementándose ambos para evocar la figura de la Virgen María, a la que se advoca el monasterio y la Congregación del Císter.

⁵⁸ Zevi, Bruno. Saber ver la arquitectura. Editorial Poseidon. 1981. Pp109-144.



Fig.254_ Frontón iglesia de Sta Mª en Montederramo.

CONCLUSION

Aún conociendo las modificaciones que contemplamos en la fachada en lo referente al pórtico de acceso y al aumento de la altura de toda la fábrica, esta fachada ha sido referente indiscutible en la introducción del manierismo clasicista en Galicia.

En la propia fachada, se puede ver nítidamente la influencia de Juan de Tolosa, puesto que introdujo el orden gigante en Galicia y un manierismo de gran desornamentación, ambas características deudoras de la estética de Juan Bautista de Toledo, la cual encaja perfectamente con los conceptos iniciales en la Compañía de Jesús en donde la actividad estética requería una actitud ascética y una decoración escasa.



Fig.255_ Fachada iglesia de Sta Mª en Oseira.

FACHADA DE LA IGLESIA MONASTERIAL DE SANTA MARÍA EN OSEIRA

La fachada de la iglesia tuvo su inicio en el segundo trienio de Fr. Félix de Bárcena (1638-41) al frente de la abadía. Se comenzó la portada en 1639, y cuando acabo el trienio estaba rematada la parte inferior y la torre izquierda hasta la mitad del primer cuerpo, ya que aunque comenzaron con buen ritmo, en la década de los cuarenta discurrirán las obras más lentas debido a la importante

ayuda económica que se prestó a Felipe II contra Juan IV, duque de Braganza, en la Guerra de la Restauración portuguesa. En el trienio de Fr. Simón Rojo (1644-1647) se construirá la torre de la mano derecha y el escudo de en medio de las dos Torres⁵⁹.

La fachada se adosa al templo medieval, pero inicialmente fue pensada de tal forma que una vez rematado el lienzo frontal se prosiguiera con las naves de una nueva iglesia, puesto que así lo atestigua la fábrica en la zona del entablamento, que en la parte posterior de la fachada quedó a expensas de colmatarse, indicando que la línea del entablamento debía proseguirse con la construcción de una nueva iglesia; pero esta idea se desecha rápidamente, probablemente debido a las ayudas a la Corona mencionadas, puesto que en 1650 se derriba la fachada medieval y se alargan las bóvedas de la iglesia para ajustar la obra.

Por último comentar en esta introducción que, en el siglo XVIII, se equiparó la altura monasterial a la altura de la fachada de la iglesia, y se realizaron en las calles laterales de la propia fachada, tres puertas-ventanas de considerables dimensiones.

⁵⁹ Limia Gardón, F. Javier. Un ejemplo arquitectónico en los orígenes del estilo barroco en Ourense: La fachada de la iglesia monasterial de Oseira. "dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2015535.pdf". 1990. pp1-2.



Fig.256_ Portada iglesia de Sta Mª en Oseira.

DESCRIPCIÓN

La fachada de la iglesia está claramente dividida en dos cuerpos. El cuerpo inferior está completamente almohadillado, aportando un carácter compacto y rotundo a la fachada como base que es del cuerpo superior. Está dividido verticalmente en tres calles, de las cuales las dos laterales son completamente ciegas mientras que la central, que avanza hacia el frente con un doble quiebro, dispone toda la carga arquitectónica e iconográfi-

ca del cuerpo inferior. Ocupando todo el ancho de la calle central se halla un pórtico de orden dórico, con semicolumnas pareadas entre las que se ubica a San Benito, creador de la Regla, y a San Bernardo, su reformador. Sobre estas columnas descansa el entablamento y el frontón triangular partido, del que emerge la figura de la Asunción entre columnas jónicas, con su respectivo entablamento y frontón curvo de pequeño formato. Apoyándose en el frontón triangular se encuentran unos pedestales con semiacróteras elipsoidales que remarcan los ejes de las columnas dóricas inferiores. A cota del frontón curvo y en eje con San Benito y San Bernardo, se disponen sendos escudos de la Congregación de Castilla y del propio Monasterio de Santa María de Oseira. Sobre dicho frontón se abre la única ventana primigenia de la fachada, que refuerza el eje central de la Portada de acceso y la Asunción.

Separando ambos cuerpos se dispone un entablamento que marca el punto de inflexión en la obra, ya que el cuerpo superior es liso, ligero y con una clara connotación ascendente. Su única relación con el inferior es que sigue la estructuración de las tres calles inferiores, disponiendo en cada calle lateral unas torres que presentan tres cuerpos abalaustrados que se van retranqueando según ascienden en altura, siendo los dos inferiores cuerpos prismáticos, con pilastras pareadas a cada lado de la arcada donde se insertan sus respectivas campanas, mientras que el superior remata la torre en forma poligonal. En el centro de este cuerpo superior, en correspondencia con la calle central inferior, se dispuso un gran frontón curvo partido, del que sobresale en medio el escudo de la Corona española, sobre la que asienta un entablamento y frontón curvo rematado por cinco pequeñas acróteras dispuestas en pedestales.



Fig.257_ Fachada de la Clerecía en Salamanca.

ANTECEDENTES

Las tres obras que influyen en la traza y obra de la fachada de Santa María de Oseira fueron la sacristía del Convento de San Esteban de Salamanca, la fachada de la iglesia del Colegio del Cardenal y probablemente la fachada de la iglesia de la Compañía de Jesús en Salamanca, comúnmente llamada Clerecía.

Es indudable la repercusión de la sacristía de San Esteban en esta fachada puesto que el pórtico que da acceso al templo de Oseira, donde se encuentra la iconografía principal de la fachada, repite a grandes rasgos lo realizado en los frontales principales de la sacristía salmantina, aunque varía el orden y la decoración.

En la fachada del Colegio del Cardenal también encontramos varios elementos en común con la de Oseira. Si cogemos el pórtico inferior de la iglesia del Colegio monfortino y le añadimos su frontón partido superior, el esquema resultante se aproxima aún más a Oseira que la propia sacristía de Salamanca, ya que presenta el mismo

tipo de orden y similar decoración. El pórtico de la fachada monfortina tiene semicolumnas dóricas pareadas y remates de acroteras elipsoidales con anillo ecuatorial dispuestas sobre pedestales, al igual que se realizó en Oseira. También no es menos importante el hecho de que la del Cardenal era la única fábrica en Galicia que empleó con anterioridad a Oseira el almohadillado en sus muros.

Por último resaltamos el esquema de fachada de la Clerería de Juan Gómez de Mora, que no su estilo artístico ni añadidos, manifiestamente modificados por Pedro Mato los dos cuerpos y por Andrés García de Quiñones las torres y frontón ya en el siglo XVIII⁶⁰. Aún a sabiendas de las grandes diferencias entre la Clerecía y Oseira, la traza de todo el conjunto ya estaría rematada en 1617, por ello, aunque Quiñones introdujo el barroquismo en su fachada con un remate realizado posteriormente a la fachada ursariense y Pedro Mato substituyó las pilastras toscanas de Gómez de Mora por un potente orden de columnas gigantes acercándose a la fachada de la iglesia del Colegio Imperial de Madrid, entendemos que el esquema primigenio de Gómez de Mora no distarían mucho de lo finalmente realizado, y bien pudo influir en Oseira a la hora de trazar su fachada, puesto que en esencia crea una base sólida de dos cuerpos formando un rectángulo para disponer sobre este un frontón central y dos torres en la fachada de la iglesia, elementos novedosos que comenzarán a aplicarse en las fachadas de las distintas órdenes a partir de entonces, y que abs trayéndonos, parecen indicarnos el esquema básico del que partió Oseira para conformar el lienzo del templo.

⁶⁰ Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. Intercambios artísticos entre Galicia y Salamanca durante el siglo XVII. Artículo extraído del libro: Los caminos y el arte. Actas. VI congreso español de historia del arte C.E.H.A. Tomo II. El arte en los caminos. USC. 1989. p350.



Fig.258_ Sacristía de San Esteban en Salamanca.

AUTORES DE LA OBRA

Los nombres propios que adherimos a la fachada ourensana son Alonso Sardiña y Miguel Arias da Barreira.

Alonso Sardiña era natural de Pontedeume. Trabajó como maestro de cantería de 1627 a 1632 desde Ávila a Toledo, teniendo como punto base Salamanca, lugar en el que residía, y donde trazó y edificó en 1527, conjuntamente con Juan Moreno, la gran sacristía y sala capitular del convento de San Esteban de Salamanca (1628-1531). Dicho Juan Moreno fue aparejador de Juan Gómez de Mora en el Colegio Real de la Compañía de Jesús.

Alonso Sardiña trabajará en Oseira desde 1632 a 1634, en las obras de la capilla de la escalera⁶¹, aunque también pudo trabajar en fechas anteriores a 1627, puesto que la fachada ursariense del edificio de los ancianos es similar a la del convento de Santo Domingo de la villa de Lerma (Burgos), levantado por Francisco de Mora en 1602, tío de Juan Gómez de Mora, y hasta la fecha, Sardiña es el único de los maestros conocidos que se puede

⁶¹ Hervella Vázquez, José. Los maestros de obras en monasterios y santuarios ourensanos en los siglos XVII-XVIII. dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2045269.pdf. 2002.

relacionar con estas dos fábricas⁶². Murió en 1636.

El otro maestro que podemos vincular a Oseira por esta época es Miguel Arias da Barreira. Entre 1635-1643 llevó la obra de la iglesia de San Félix de Monfero, terminando la cúpula⁶³, aunque vuelve de visita profesional en 1653, por lo que nunca se desligó de esta fábrica.

En 1632 y 1639 aparece en el Libro de Gastos de Obras del monasterio de Santa María de Montederramo en remuneración a trabajos que no se especifican. En 1532 pudo servir a Pedro de la Sierra, que concluía por entonces la espadana de la iglesia, mientras que en el documento de 1639 se dice que Arias asistiera treinta y dos días a la obra en diferentes veces⁶⁴, por lo que si a esto le sumamos el hecho de que a partir de 1633 no se vuelve a nombrar en el Libro de Gastos de Obras de Montederramo a Pedro de la Sierra, entendemos que pudo haber fallecido por aquella época, siendo nombrado Miguel Arias da Barreira maestro de obras de dicho monasterio, lo cual específicamente sí consta entre 1637-1640⁶⁵, aunque ciertamente su maestría sólo valdría para realizar labores de mantenimiento puesto que el grueso de la fábrica monasterial ya se acabara de construir con dicha espadana.

⁶² Limia Gardón, F. Javier. Un ejemplo arquitectónico en los orígenes del estilo barroco en Ourense: La fachada de la iglesia monasterial de Oseira. dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2015535.pdf. 1990. p14.

⁶³ Limia Gardón, F. Javier. Monasterios Cistercienses. Artistas Gallegos. Arquitectos (O Renacemento). Edición: NovaGalicia Edicións S.L. 2006. p202

⁶⁴ Limia Gardón, F. Javier. Un ejemplo arquitectónico en los orígenes del estilo barroco en Ourense: La fachada de la iglesia monasterial de Oseira. dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2015535.pdf. 1990. p14.

⁶⁵ A.H.P.Ou. Libro de Gastos de Obras, fol 128r.-133r. Extraído de Folgar de la Calle, Mª del Carmen, Fernández Castiñeiras, Enrique. Restaurando la memoria. Intervenciones de la Dirección Xeral de Patrimonio en el Monasterio de Santa María de Montederramo. pp341-380. Artículo extraído del libro: Entre el agua y el cielo. El patrimonio monástico de la Ribeira Sacra. Opus Monasticorum V. USC, Editora Académica. 2012

En 1634 se halla trabajando en el convento de las Clarisas de Monforte de Lemos, obra que también trazó, aunque hoy muy distinta a la primigenia por las reformas que Antonio Rodríguez Maseda introdujo en 1675.

Fue maestro de las obras de la fachada y torres de la iglesia de Oseira entre 1640-1645, aunque es lógico pensar que pudo haber estado ligado a esta obra desde el principio, en 1639. También realizó obras en Lugo puesto que en 1540, cuando se documenta como maestro de obras de Oseira, dice que era vecino de Monfero, pero en septiembre de ese mismo año ya lo era de Lugo⁶⁶.

Muerto en 1651, parece claro que Miguel Arias da Barreira fue el elegido en aquella época por la Congregación de Castilla para ocuparse, como maestro mayor, de sus obras en Galicia, del mismo modo que en las décadas anteriores lo fueran maestros como Gaspar de Arce o Simón de Monasterio.

Repasados los datos más significativos que documentan a estos dos maestros, entendemos que Alonso Sardiña con toda probabilidad realizó la traza de la fachada de la iglesia monasterial de Oseira siguiendo el esquema primigenio de la fachada de la Clerecía y el particular de un frontal de la sacristía de San Esteban, ambos en Salamanca, aunque debido a su fallecimiento en 1636, será Miguel Arias da Barreira el encargado de llevar a cabo la fábrica ursaliense ya que todos los elementos monforinos: orden, decoración y almohadillado, entendemos que llevan la firma de Arias da Barreira, el cual estuvo muy ligado a la capital de Lemos por diversas obras, introduciendo de este modo todas las modificaciones que creyó convenientes en la fachada de Oseira.

⁶⁶ Limia Gardón, F. Javier. Un ejemplo arquitectónico en los orígenes del estilo barroco en Ourense: La fachada de la iglesia monasterial de Oseira. "dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2015535.pdf". 1990.p14-15



Fig.259_ Detalle frontón iglesia de Sta Mª en Oseira.



Fig.260_ Detalle portada iglesia de Sta M^a en Oseira.

MÉTRICA Y FORMA

La fachada de la iglesia monasterial de Oseira utiliza un pie de 28,41cm. El cuerpo inferior de la fachada ursa-riense mide 50p de alto, a los que debemos sumarle un zócalo de 2,50p y un entablamento de 8p.

A lo ancho presenta una dimensión en las calles laterales de 20,20p, una pequeña faja de 1,55p y una calle central de 34,50p, conformando un total de 78p.

Por su parte en el cuerpo alto se disponen el frontón central y dos torres laterales. Tan sólo pudimos tomar bien las medidas del primer cuerpo de la torre, puesto que al resto no se pudo acceder. Este primer cuerpo mide 23p de alto, y presenta un entablamento de 4p, de igual dimensión que la balaustrada de la base. Aunque entablamentos y balaustrada marcan ritmos horizontales, la esbeltez de las pilastras pareadas de las torres aumenta la connotación vertical del conjunto. Ello se percibe claramente en las relaciones geométricas y aritméticas que dimanar de las dimensiones de los distintos elementos de la fachada, puesto que casi todas las proporciones presentan una altura mayor que la anchura.

Entendemos que existe una proporción que ata el conjunto de la fachada globalmente y otras dos que relacionan sus partes entre sí.

Globalmente parece que el conjunto de la fachada podría inscribirse en la medida cierta áurea, aunque no es algo certero, puesto que como dijimos, no se pudieron

constatar las dimensiones del remate superior de las torres.

En cuanto a las proporciones parciales, encontramos 3:2 en buena parte de los elementos del cuerpo inferior, y 7:3 tanto en el inferior como en el superior.

La proporción sesquiáltera aparece en las dimensiones globales del cuerpo inferior de la fachada $78/52,50=1,49$, así como también en la portada de acceso a la iglesia y los escudos de la Congregación y del Monasterio. En el plano adjunto donde representamos dicha proporción, se comprueba que la imagen de la Asunción, que está inserta en el frontón partido del pórtico de entrada, se situó en el centro de la composición del cuerpo inferior del lienzo.

La proporción 7:3 aparece en multitud de proporciones parciales: es la generadora de la traza del pórtico puesto que tanto en su largo como en su alto aparece dicha proporción, al igual que en las distintas hornacinas de la fachada, en la distancia entre ejes de semicolumnas pareadas, en las calles laterales contando todo el muro almohadillado ($50/21,75=2,30$) y en la calle central hasta la altura del primer cuerpo de la torre, que coincide con el remate del frontón superior ($87,50/37,60=2,33$). Por último estos 7:3 se pudieron utilizar para definir la altura de la iglesia, en dualidad con la proporción áurea, puesto que si proporcionamos la distancia a ejes entre las torres en relación 7:3, tenemos una altura que parece responder al remate poligonal del tercer cuerpo de las torres.

Las proporciones 3:2 y 7:3 aparecen en buena parte de la fábrica, pero sólo en una ocasión cada una su mayor dimensión está en la base, con lo que así confirmamos que esta fachada responde a connotaciones claramente verticales.

MODULACIÓN

El pórtico de la fachada de Santa María de Oseira es de orden dórico, se sitúa en la calle central, aunque su entablamento se retranquea y prosigue por las fajas que separan la calle central de las laterales.

Para una mejor comprensión del pórtico analizamos su modulación junto con las otras dos fábricas que han influido directamente, como son la del pórtico de la fachada del Colegio monfortino y la del frontal de la sacristía de San Esteban de Salamanca; además debemos insertar las modulaciones vignelescas del Dórico y del Corintio, ya que fueron a su vez referentes para las fábricas que influyeron en Oseira.

Dórico Vignola

Basa:	1 M
Fuste alto:	14 M
Capitel:	1 M
Entablamento:	1+1,5+1,5 M
Col/Ent:	16 M / 4 M = 4

Dórico Colegio Cardenal

Ancho fuste:	2M	2,50p
Basa:	1,20 M	1,50p
Fuste alto:	14,40 M	18p
Capitel:	1,20 M	1,50p
Entablamento:	3,84 M	4,80p
Col/Ent:	16,80 M/3,84 M = 4,375	

Corintio Vignola

Basa:	1 M
Fuste alto:	16,66 M
Capitel:	2,33 M
Entablamento:	1,5+1,5+2 M
Col/ent:	20 M/5 M = 4 M

Corintio Sacristía San Esteban

Ancho fuste:	2M	2,24p
Basa:	2 M	2,24p
Fuste alto:	15,54 M	17,41p
Capitel:	2,45 M	2,75p
Entablamento:	3,57 M	4,00p
Col/Ent:	20 M/3,57 M = 5,60	

Dórico Pórtico Oseira

Ancho fuste:	2M	1, 90p
Basa:	1,33 M	1,25p
Fuste alto:	14,33 M	13,66p
Capitel:	1,33 M	1,25p
Entablamento:	4,55 M	4,33p
Col/Ent:	17 M / 4,55 M = 3,74	

Con estos análisis modulares vemos que la fachada de Oseira siguió prácticamente la modulación realizada en el Colegio del Cardenal, lógico puesto que utilizó el mismo orden, alejándose por consiguiente del orden empleado en la sacristía salmantina. Así pues entendemos que la construcción de la fachada ursariense se debió completamente a Miguel Arias da Barreira, que fue quien introdujo los cambios respecto a la traza primigenia de Alonso Sardiña, que seguiría la línea de San Esteban.



Fig.261_ Detalle muro iglesia de Sta M^a en Oseira.

CONCLUSIÓN

En Oseira el esquema de la fachada cambió radicalmente respecto a sus predecesores inmediatos: San Martín Pinario, Colegio del Cardenal y Santa María de Montederramo. Aunque no lo podemos constatar documental-mente, intuimos que este cambio pudo derivar de las disposiciones capitulares que la Congregación de Castilla dictó por aquellas décadas iniciales del siglo XVII a sus nuevas fábricas, puesto que hasta entonces la Congregación optara por disponer la campana en una espadaña alejada de la fachada, y es a partir de este momento cuando se inserta este nuevo elemento en la fachada de las iglesias monasteriales cistercienses, lo que implicó que la conformación de las mismas cambiase para adaptarse a las nuevas circunstancias. Este cambio tan radical seguramente se debió al anhelo de la Congregación por adaptarse e imitar los modelos y criterios que la orden jesuítica dictaba a sus fábricas, puesto que era la más importante y poderosa por aquel entonces.



Fig.262_ Fachada iglesia de Sta Mª en Monfero.

FACHADA DE LA IGLESIA MONASTERIAL DE SANTA MARÍA EN MONFERO

La iglesia es obra de Simón de Monasterio, magnífico maestro que introdujo el manierismo clasicista de raíz grecorromana en Galicia, influido por Juan del Ribero de Rada y Juan Gómez de Mora, para los que trabajó como aparejador en diversas obras. La primera noticia de sus trabajos en Galicia es de 1598, cuando recayó en la fábrica del Colegio del Cardenal de Monforte de Lemos.

En 1620 se comenzó a tirar la iglesia medieval del monasterio de Monfero, por lo tanto, es de suponer que las trazas se realizaron con anterioridad aunque la primera referencia que consta de Simón de Monasterio es de habersele pagado en 1621⁶⁷.

La iglesia se comenzó a buen ritmo, pero el fallecimiento prematuro de Simón de Monasterio en 1624 influyó decisivamente en la conformación final de la fábrica, así pues, aunque a groso modo entendemos que todo lo realizado proviene de la traza de este maestro, no se realizó toda la fábrica que él trazó en su momento.

⁶⁷ Lorenzo Aspres, Alberta. Mosteiro de Santa María de Monfero. Dentro de: Patrimonio de Galicia: Arquitecturas a estudio. Trabajos de investigación Departamento de Composición arquitectónica. ETSA. A Coruña 2011. p47.

Hoy en día la iglesia está conformada por una planta de cruz latina, de una sola nave, dividida en cuatro tramos, con transepto resaltado y presbiterio poco profundo de un tramo, tras el que se encuentra el trasaltar, donde se ubica la sacristía. El crucero se apoya en pechinas que soportan un ancho anillo del que se levanta el tambor octogonal con ocho ventanas, sobre éste se dispone la media naranja octogonal ciega sin linterna.

Pero la traza de Simón de Monasterio no dispuso la iglesia de esta manera, sino que la conformarían una nave central y dos laterales, dispuestas a modo de capillas hornacinas cuya profundidad llegaría hasta la línea que marca el crucero. Ello se observa claramente al comprobar que en el muro de la Epístola ya quedó el espacio vacante de dichas capillas entre la iglesia y el claustro regular, y además se puede ver una arcada cegada que respondería a una capilla hornacina de dicha nave lateral, del mismo modo que también se puede constatar otra arcada cegada que responde al mismo criterio en el muro del Evangelio por fuera de la iglesia.

Este esquema planimétrico estuvo presente en la conformación de la mayoría de las iglesias de aquella época, y en Monfero no iba a ser diferente. Por lo tanto, parece claro, que si bien el ancho de las naves vendría a seguir la línea del ancho del crucero, del mismo modo la fachada de la iglesia dispondría también esa misma

anchura. Pero resulta que el ancho del transepto viene a ser aproximadamente unos 99p mientras que el ancho de la fachada tiene 78p, con lo cual, se deduce claramente que el resultado final de la fachada no sería lo trazado por Simón de Monasterio.

La razón entendemos que estriba en el hecho de que la iglesia se comenzó de Este a Oeste, por lo que la fachada fue el último elemento en construirse, realizada supuestamente entre 1645 y 1655, y por entonces, debido a las importantes ayudas que tuvieron que prestar en la década de los cuarenta todas las instituciones (y entre ellas estaría San Félix de Monfero) a la Corona por el conflicto bélico de Felipe II contra Juan IV, duque de Braganza, en la Guerra de la Restauración portuguesa, resolvería finalmente el abad, ante la escasez de fondos para afrontar el resto de la iglesia, suprimir las capillas laterales, y con ello, estrechar la fachada recortando los laterales.

Esta reducción de la fachada no implicó desechar el proyecto de Simón de Monasterio, sino que a buen seguro que se modificó, adaptándolo a las nuevas circunstancias, puesto que a todas luces en aquella época fue Simón de Monasterio el único maestro en Galicia capaz de imprimir el gusto greco-romano a sus fábricas.



Fig.263_ Capitel y entablamento iglesia de Sta Mª en Monfero.

DESCRIPCIÓN

La fachada se divide claramente en dos partes. La inferior se inscribe en un rectángulo en el que se enmarcan cuatro columnas flanqueadas por dos pilastras de orden corintio que ocupan la totalidad del lienzo, sobre las que se dispone un entablamento dórico que se resalta en los puntos de encuentro con dichas columnas y pilastras. En el centro de la fachada se dispone la puerta de acceso al templo con un frontón triangular partido. Entre los intercolumnio de las columnas emergen un conjunto de ventanas a dos niveles, teniendo las inferiores también frontón, siendo el de las laterales partido.

En la parte superior de la fachada tan solo se mantienen en pie el basamento sobre el que se apoyaría el remate central a modo de edículo, y parte de la torre del lado de la Epístola. La torre presenta dos cuerpos superpuestos de criterio muy dispar a lo dispuesto en la parte inferior, por ello, se antojan como un añadido posterior.

Es destacable que todo el paño del cuerpo inferior está tratado como si de un tablero de ajedrez se tratase, puesto que alterna sillares de granito con láminas de pizarra, aportando un rico juego plástico que anima la fachada.



Fig.264_ Iglesia del colegio Imperial jesuítico en Madrid.

ANTECEDENTES DE SIMÓN DE MONASTERIO

Simón de Monasterio se forma en los talleres vallisoletanos y salmantinos vinculados con Juan del Ribero Rada, por lo tanto de él adquirió el palladianismo que atesora, y que vincula esta fachada con las fábricas de dicho maestro como puede ser la loggia de Vicenza, aunque mucho más cercano es el pórtico de la Catedral de Zamora, trazado por su maestro Ribero de Rada. Tampoco se ha de escapar el aire albertiano de la fachada y su acercamiento a la fachada de San Andrea de Mantua.

Pero una fábrica destaca sobre el resto, y es aquella que pretendía ser referente en la península: el Colegio Imperial jesuítico de Madrid, cuya portada de la iglesia fue trazada en 1620 por Pedro Sánchez⁶⁸, y presenta un cuerpo inferior rectangular de 4 columnas que responden a la nave central y dos pilastras a cada lado que marcan las laterales, todas de orden corintio que recorren la totalidad del lienzo, sobre ellas descansa el entablamento corintio que da pie al segundo cuerpo, de dos torres con

dos cuerpos superpuestos en cada lateral de la fachada⁶⁹.

Simón de Monasterio siguió exactamente este esquema, y ello se reafirma en el estudio métrico, pero cuando en la década de los cuarenta el abad del monasterio de Monfero decidió suprimir las naves laterales, recortando por consiguiente parte de la fachada, resultó como consecuencia el lienzo que hoy en día tenemos, una fachada mutilada respecto a la traza de Simón, pero que sin duda conservó gran unidad y coherencia con lo inicialmente planteado en lo que respecta a su cuerpo basamental. No se puede decir lo mismo de la torre que resta en la fábrica.

⁶⁹ En el colegio colegio jesuítico de Salamanca, llamado de la Clerería, trabajó como aparejador al inicio de la fábrica Simón de Monasterio, entre 1618 y 1620. La fachada de la iglesia tiene grandes similitudes con la de Monfero, pero esta fachada no era la trazada por Gómez de Mora, y por lo tanto no la conocía Simón de Monasterio, sino que la fachada es una modificación que llevó a cabo el hermano Pedro Mato en 1642, acercándose al modelo que preside la iglesia del Colegio Imperial de Madrid, con lo cual lógicamente se acercará también a la de Monfero.

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. Intercambios artísticos entre Galicia y Salamanca durante el siglo XVII. Artículo extraído del libro: Los caminos y el arte. Actas. VI congreso español de historia del arte C.E.H.A. Tomo II. El arte en los caminos. USC. 1989. p347.

⁶⁸ Bustamante García, Agustín. El siglo XVII. Clasicismo y Barroco. Sílex. 1993. p64.



Fig.265_ Acceso iglesia de Sta Mª en Monfero.

AUTORÍA

Puesto que Simón de Monasterio murió en 1624, la gran mayoría de la iglesia y por supuesto la fachada se deben a otros maestros. Dos son los nombres conocidos, el primero, que cogió la obra a la muerte de Monasterio fue Juan Martínez, prosiguiendo las obras por el presbiterio y el crucero, aunque sin colmarlas; y el segundo, que aparece en 1635 como visitador de la obra, es Miguel Arias da Barreira, que seguirá el curso de las obras compaginándolas con otras hasta su muerte en 1651. En 1639 estaba terminada la Capilla Mayor y las naves del crucero; y si la cúpula se termina en 1643⁷⁰ entendemos

70 Limia Gardón, F. Javier: Monasterios Cistercienses. Artículo

que la nave ya estaría realizada, por ello, la fachada se empezaría hacia 1644-1645, consagrándose la iglesia en 1655. Todo ello nos hace suponer que la modificación de la fachada y planta conforme a las nuevas disposiciones del abad se debieron a este maestro, Miguel Arias da Barreira.

Aunque no hay prácticamente documentación al respecto, Arias da Barreira llevó en aquella época obras de gran enjundia como son el convento de las Clarisas de Monforte de Lemos, trabajos para el monasterio de Montederramo y la construcción de la fachada del monasterio de Oseira.

Así pues, gracias a la figura de este personaje, se desvelan ahora otra serie de influencias que en un primer momento se nos escapaban, y es que era ciertamente extraño el hecho de que Simón de Monasterio emplease columnas y pilastras corintias con entablamento dórico. Este entablamento lo asimiló Arias da Barreira de la fachada de la iglesia del Colegio del Cardenal de Monforte de Lemos, y lo reutilizó tanto en Oseira como en Monfero en sendas fachadas. Así también como en su momento entendimos que en la fachada de Santa María de Oseira fue Arias da Barreira quien introdujo el almohadillado que colmata todo el cuerpo inferior del lienzo, del mismo modo entendemos que el rico juego de ajedrezado del lienzo de San Félix de Monfero pudo también ser autoría suya, puesto no encontramos vínculos en otras obras de Simón de Monasterio en los que emplease este u otro recurso similar, cosa que sí ocurre con Arias da Barreira en la fachada ursariense, y de esta forma, ambas fachadas, con su juego pétreo, marcan la tendencia hacia la barroquización de las fachadas en Galicia.

Del Libro: Artistas Galegos. Arquitectos (O Renacemento). Edición: Nova Galicia Edicións S.L. 2006.



Fig.266_ Torre de San Pelayo en Oviedo.

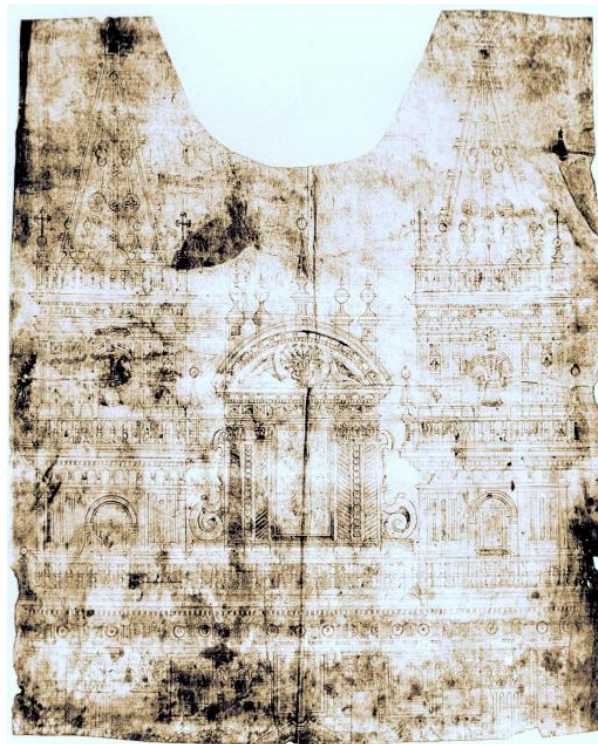


Fig.267_ Vigo Trasancos, A.: "Un proyecto de coronamiento para la fachada de la iglesia monástica de Santa María de Monfero". Separata de Estudios sobre Historia del Arte ofrecidos al Profesor D. Ramón Otero Túñez en su 65 cumpleaños, Santiago, 1993, 311-323 y fig. 1.

REMATE SUPERIOR DE LA FACHADA

Como ya dijimos, la torre que se levanta del lado de la Epístola, se observa inadecuada al tipo de fachada tanto en su estructura como composición y decoración, y es que aún se conservan las trazas⁷¹ de este remate de la fachada, donde se pueden apreciar elementos de mucha mayor distorsión, como son las agujas caladas de remate de cada torre de filiación gótica y el edículo central que presenta una serie de elementos decorativos propios del Barroco.

Visto lo visto en la actualidad, no se sabe hasta qué punto se realizó la traza de este coronamiento, aunque en una fotografía⁷² de finales del XIX aparece en estado ruinoso parte de la torre del Evangelio, que a principios del

XX ya desapareció completamente con la restauración acaecida en la fachada. Por ello entendemos que es probable que se realizase toda la coronación de la fachada, la cual debido abandono de la fábrica en el siglo XIX se arruinó hasta quedar lo que hoy en día vemos.

La ejecución de la traza seguramente corrió a cargo de Juan de la Riera, que era maestro mayor del monasterio en 1662, ya que estas trazas se supone que fueron realizadas en torno a 1655-1665⁷³.

Puesto que el antecedente directo de las agujas caladas lo encontramos en la torre del monasterio de San Pelayo en Oviedo, obra de Melchor de Velasco entre 1654 y 1658, y puesto que este maestro trabajó en Galicia de 1658 a 1669, parece lógico pensar que fuese suya la traza del coronamiento de la fachada de Monfero, aunque sus obras conocidas no presentan la hibridación tan exuberante ni el ornato que aquí encontramos en la traza. Ello tampoco desvincula a Velasco de la traza de las torres, puesto que como bien sabemos, los tracistas realizaban las trazas generales de la obra, pero eran al final los entalladores, escultores o maestros de obras los que en gran número de ocasiones imprimían a las fábricas sus gustos particulares. Así pues, hilvanando que la mujer de Velasco se llamaba María de la Riera, apellido nada frecuente en Galicia, entendemos que bien pudo existir una relación de parentesco entre Melchor de Velasco y Juan de la Riera⁷⁴ que explican las flechas asturianas y la decoración barroca en Monfero, por lo que la traza bien pudo ser de Velasco y la ejecución de Juan de la Riera, maestro que ya profesaba un gusto barroco.

71 Vigo Trasancos, A. Un proyecto de coronamiento para la fachada de la iglesia monástica de Santa María de Monfero. Separata de Estudios sobre Historia del Arte ofrecidos al Profesor D. Ramón Otero Túñez, Santiago, 1993, 311-323 y fig. 1.

72 Lorenzo Aspres, Alberta. Mosteiro de Santa María de Monfero. Dentro de: Patrimonio de Galicia: Arquitecturas a estudio. Trabajos de investigación Departamento de Composición arquitectónica. ETSA. A Coruña 2011. p92.

73 Bonet Correa, Antonio. La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII. Madrid: Instituto Padre Sarmiento. 1984. p238.

74 Vigo Trasancos, A. Un proyecto de coronamiento para la fachada de la iglesia monástica de Santa María de Monfero. Separata de Estudios sobre Historia del Arte ofrecidos al Profesor D. Ramón Otero Túñez, Santiago, 1993, 311-323

MÉTRICA Y FORMA

El pie utilizado para la conformación de la fachada es de 28,00cm.

Estudiaremos tan sólo el cuerpo inferior de la fachada, puesto que del coronamiento primigenio nada se sabe, y las trazas del remate de 1655-1665 no atienden ya a nuestro ámbito de estudio.

Sobre el cuerpo inferior deberemos hablar por un lado de lo realizado por Miguel Arias da Barreira y por otro de la hipotética traza de Simón de Monasteiro.

La ejecución de la fachada, o sea, lo realizado por Miguel Arias da Barreira, responde a un ancho de 78p, donde la altura del lienzo, y por lo tanto de las columnas y pilastras, es de 55p, contando el palmo que levanta el

plinto de arranque de las basas, presentando el entablamento una altura de 7,66p.

Tanto las pilastras como las columnas tienen un ancho de 4,50p, aunque las columnas en su parte superior lo reducen considerablemente. El intercolumnio central mide 15p, los siguientes 8p y los siguientes 3p.

En cuanto la modulación de las columnas tenemos:

Orden Corintio

Ancho fuste:	1M	4, 50p
Basa	0,77 M	3,50p
Fuste alto	10 M	45p
Capitel	1,27 M	5,75p
Entablamento	1,70 M	7,66p
Col/Ent:	12,05 M / 1,70 M = 7,08	

Hemos analizado también las tres fachadas allegadas a la figura de Simón de Monasterio: la de la Catedral de Zamora, la de la iglesia del Colegio jesuítico de Salamanca y la de la iglesia del Colegio Imperial jesuítico de Madrid. Las dos primeras presentan unas relaciones modulares acordes a los tratados de Vignola y Palladio, donde el alto de la columna es 10 veces su ancho, mientras que en la fachada madrileña, de la cual ya hemos dicho anteriormente que Simón de Monasterio recogía su esquema compositivo para la iglesia de San Félix, presenta un alto de columna de 11,40 veces su ancho, por lo tanto, parece preludir lo desarrollado en Monfero, que presenta una relación alto ancho de 12,05 M. Las columnas de la fachada monferesa se ven francamente estilizadas, y la relación con el entablamento magnifica aún más esta sensación, pero era algo natural a lo que

tendian las arquitecturas con el paso de las décadas, por lo que no creemos que variase considerablemente Arias da Barreira la modulación respecto a lo trazado por Monasterio, sino que más bien, como ya dijimos anteriormente, introduciría cierta decoración en el entablamento y en los lienzos, y modificaría la traza recortando los laterales de la fachada debido a que finalmente no se construirían las naves laterales.

La traza de Monasterio tendría un ancho igual al cruce-ro de 99p, mientras que el resto entendemos que sería igual que lo dispuesto anteriormente. Así pues según la traza de Monasterio el lienzo, sin contar el entablamento, tendría una relación de 9:5 ($99/55=1,80$), mientras que Arias da Barreira insertó el lienzo en la medida cierta $\sqrt{2}$ ($78/55=1,41$).

Si al lienzo realizado le añadimos el entablamento, tenemos una proporción 5:4 por defecto, o si cogemos tan solo la mitad de la fachada, la proporción áurea por exceso; ambas proporciones pudieron surgir tanto a posteriori de forma natural, como a priori antes del ajuste métrico en obra. Fuese como fuese, lo resolutivo es que la fachada presenta gran euritmia en su composición.

Los huecos de las seis ventanas, presentan una relación 5:3, mientras que si contamos también sus molduras la relación que viene a darse es de $\sqrt{2}$. Por su parte el hueco de la portada de acceso también presenta la misma relación, teniendo además idéntica altura que el intercolumnio que lo flanquea, 15p.

Las proporciones que aparecen en la fachada son pocas y bien articuladas, tanto en la traza de Simón de Monasterio como en la obra final de Arias da Barreira, lo cual le imprimen aún mayor fuerza a la plástica que dimana de su orden colosal.

CONCLUSIÓN

Obviando el remate de torres y edículo trazados posteriormente a la consagración del templo en 1655 (que parece que se encuentran fuera de lugar), el resto de la fachada, que en un principio parecía abocada a una irremediable deformación y pérdida de valor de las trazas de Simón de Monasterio, se encontró, por gran fortuna, en manos de Miguel Arias da Barreira, que supo modificar las trazas dispuestas de Monasterio de tal forma que la fachada se mantuvo consecuente con el modelo y estructura del que partió. Además, y esto es de gran interés, añadió elementos de su propio gusto con gran intencionalidad, como el resalte del entablamento, la decoración del friso con triglifos y metopas de círculos gallonados propios del dórico y el juego ajedrezado del material pétreo del propio lienzo. Con ello se potenció la fachada de sobremanera, adquiriendo un sentido de profundidad y de libertad no vistos hasta la fecha.

Miguel Arias da Barreira realizó las dos fachadas más importantes en Galicia trazadas en la primera mitad del siglo XVII, la fachada de Santa María la Mayor de Oseira y la fachada de San Félix de Monfero, y en ellas, por primera vez en Galicia el material adquiere gran importancia, igual o superior a las formas clásicas, cohabitando las leyes pétreas y las leyes clásicas en una misma fábrica, preludio de nuestro genuino y apoteósico Barroco.



Fig.268_ Detalle fachada iglesia de Sta Mª en Monfero.

BIBLIOGRAFÍA

A.H.US. A.M. 719. Fondo municipal. Libro rotulado. Varia t IV (1522-1733). Doc 41.

Aguayo, Antonio. Simbolismo en las fachadas renacentistas compostelanas. Ediciós do Castro, 1983.

Arnau Amo, Joaquín. La teoría de la arquitectura en los tratados. Artes gráficas Flores. Albacete. 1988. V2.

Barral Iglesias, A., Guía de la Catedral de Santiago. 1993.

Bonet Correa, Antonio. La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII. Madrid: Instituto Padre Sarmiento. 1984.

Bustamante García, Agustín. El siglo XVII. Clasicismo y Barroco. Silex. 1993.

Casaseca Casaseca, Antonio. Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia1577). Junta de Castilla y León. 1988.

Castillo Fondevilla. Santa María la Mayor. Artículo extraído del libro: Arte e identidades culturales. Actas del XII Congreso Nacional del Comité español de Historia del Arte. Universidad de Oviedo. 1998

Castillo, Miguel Angel. Renacimiento y manierismo en España. Historia del Arte 28. Grupo16, Barcelona, 1989.

Castro Santamaría, Ana: Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento. Caja Duero, Salamanca 2002.

Chueca Goitia, Fernando. El plateresco, imagen de una España en tensión. Fundación Cultural Santa Teresa. Ávila, 1998.

Chueca Goitia, Fernando. Historia de la Arquitectura española. Edad Moderna y Edad Contemporánea. Ed. facsímil de la de 1964.Ed. fundación cultural Santa Teresa. Ávila. 2001.

Esteban Lorente, Juan Francisco. La teoría de la Proporción arquitectónica en Vitruvio. Edición digital: Artigrama, núm. 16, 2001, 229-256.

Fernández Arruti, María del Carmen. Santa María la Mayor. Trabajo para la licenciatura. ¿1954?

Fernández Gómez, Margarita. Codex Escorialensis 28-II-12. Libro de dibujos o antigüedades. 2000.

Ferro Couselo, Jesús. Las obras del Convento e Iglesia de Montederramo en el siglo XVI-XVII. Boletín Auriense I. Ourense. 1971.

Filgueira Valverde, José. La basílica de Santa María de Pontevedra. Fundación Pedro Barrié de la Maza. 1991

Fraguas Fraguas, Antonio. O Colexio de Fonseca. Instituto de Estudios Galegos "Padre Sarmiento". 1995.

Goy Diz, Ana. Tesis Doctoral. Goy Diz, Ana. Tesis Doctoral: La arquitectura en Galicia en el paso del Renacimiento al Barroco, 1600-1650: Santiago y su área de influencia. Universidad de Santiago de Compostela, Historia del Arte. 1995.

Hervella Vázquez, José. Los maestros de obras en monasterios y santuarios ourensanos en los siglos XVII-XVIII. "dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2045269.pdf". 2002.

Limia Gardón, F. Javier: Monasterios Cistercienses. Artículo Del Libro: Artistas Galegos. Arquitectos (O Renacemento). Edición: Nova Galicia Edicións S.L. 2006.

Limia Gardón, F. Javier. Un ejemplo arquitectónico en los orígenes del estilo barroco en Ourense: La fachada de la iglesia monasterial de Oseira. "dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2015535.pdf". 1990.

López Sangil, José Luis. Relación de la documentación del Monasterio de Santa María de Monfero. Estudios Mindonienses. Anuario de estudios histórico-teológicos de la diócesis de Mondoñedo. Ferrol. Número 18. Mondoñedo 2002.

Lorenzo Aspres, Alberta. Mosteiro de Santa María de Monfero. Dentro de: Patrimonio de Galicia: Arquitecturas a estudio. Trabajos de investigación Departamento de Composición arquitectónica. ETSA. A Coruña 2011.

Martín Fidalgo, Ana. Vermundo Resta, Sevilla, 1988.

Matos Reis, António. Lopes-unha familia de artistas em Portugal e na Galiza. Extraído de: Revista Guimarães. Vol. XCVI, Guimarães, 1986.

Monterroso Montero, Juan: Hospitales y Colegios. Extraído del libro: Artistas Galegos. Arquitectos (O Renacemento). Nova Galicia Edicións S.L. 2006

Muñoz Jiménez, José Miguel. El manierismo en la arquitectura española de los siglos XVI y XVII: la fase clasicista (1560-1630). Cuadernos de arte e iconografía/TomoV-9. 1992. Revista virtual de la fundación universitaria española: <http://fuesp.com/revistas/pag/cai0902.html>

Pérez Constanti, Pablo. Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII. Santiago. 1930

Pita Andrade, Jose Manuel. Don Alonso de Fonseca y el arte del Renacimiento. Cuaderno de estudios gallegos. T13. Inst. Padre Sarmiento de estudios gallegos. 1958

Pita Andrade, Jose Manuel. La huella de Fonseca en Salamanca. Cuaderno de estudios gallegos. T14. Inst. Padre Sarmiento de estudios gallegos. 1959

Pita Andrade, Jose Manuel. Realizaciones artísticas de Don Alonso de Fonseca. Cuaderno de estudios gallegos. T23. Inst. Padre Sarmiento de estudios gallegos. 1968

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. Intercambios artísticos entre Galicia y Salamanca durante el siglo XVII. Artículo extraído del libro: Los caminos y el arte. Actas. VI congreso español de historia del arte C.E.H.A. Tomo II. El arte en los caminos. USC. 1989.

Rosende Valdés, Andrés. El siglo XVI: Gótico y Renacimiento en la catedral compostelana. Artículo extraído del libro: Santiago, la catedral y la memoria del arte. Consorcio de Santiago, 2000

Sojo y Lomba, F. Los maestros canteros de Trasmiera. Madrid, 1935.

Vila Jato, M^a Dolores. Alonso III de Fonseca, Mecenas del Renacimiento gallego. Artículo extraído del libro: El reino de Galicia en la época del emperador Carlos V. Coord. Antonio Eiras Roel. Santiago de Compostela. 2000

Vila Jato, M^a Dolores. El Hospital Real de Santiago y el arte portugués. Extraído del libro: Anales de la Historia del Arte, nº4. Homenaje al Profesor Dr. D. José M^a de Azcárate. Ed. Compl. Madrid, 1994.

Vila Jato, M^a Dolores. El Primer Renacimiento Galaico-Portugués. Artículo extraído de: Do Tardogótico ó Manierismo. Galicia e Portugal. Fundación Pedro Barrié de la Maza / Fundação

Calouste Gulbenkian. 1995. Coordinador: Valle Pérez, X. C.

Vila Jato, M^a Dolores. O Renacemento. Edicios do Castro, Sada, A Coruña. 1993.

Vigo Trasancos, A. Un proyecto de coronamiento para la fachada de la iglesia monástica de Santa María de Monfero. Separata de Estudios sobre Historia del Arte ofrecidos al Profesor D. Ramón Otero Túñez, Santiago, 1993.

Vredeman de Vries and the Artes Mechanicae. revisited / edited by Piet Lombaerde. Turnhout, Belgium. 2005.

Wittkower, Rudolf. Los Fundamentos de la Arquitectura en la Edad del Humanismo. Versión española: Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1995

Yzquierdo Perrín, R., Guía de la Catedral de Santiago. 1993.

Yzquierdo Perrín, R. La catedral de Santiago de Compostela. Extraído del libro: Las catedrales de Galicia, 2005.

Zevi, Bruno. Saber ver la arquitectura. Editorial Poseidon. 1981.

TESIS DOCTORAL: PROCESO METODOLÓGICO Y COMPOSITIVO DEL RENACIMIENTO EN GALICIA. 1499-1657
AUTOR: D. GRANDE NIETO DIRECTOR: DR. MERINO DE CÁCERES CODIRECTOR: DR. SORALUCE BLOND

UNIVERDIDADE DA CORUÑA. DEPARTAMENTO DE COMPOSICIÓN